DE SCHOUW

EWIJD AA KULTU EEL L VEN I N D RLAN



ORGAAN V/D NEDERLANDSCHE KULTUURKAMER 2e JRG. No 9 SEPT. 1942

OP DEN OMSLAG

Onder de jongere generatie der beeldende kunstenaren zijn eenige figuren aan te wijzen, die zich bewust van het impressionisme hebben afgewend en aan eene strenge vormgeving vasthouden.

Han Hulsbergen (geb. 1901) is er in zijn bekoorlijk schilderij „Anneke" in geslaagd vorm en kleur op harmonische wijze te vereenigen en een kunstwerk te scheppen, waar de blijde lichte sfeer van de ontwakende jeugd uit spreekt.

Ed. Gerdes

MR J. HUIJTS

De geestelijke oriëntatie in Nederland ten aanzien van Americanisme en Bolsjewisme

In het begin van deze eeuw bestond er in mijn land een veelgelezen kinderboek, dat den titel droeg „Van Wilskracht en Genie". Het ging over de levensgeschiedenis van den Amerikaanschen uitvinder Edison. Voorzoover het boek er niet zelf toe heeft bijgedragen de Nederlandsche houding tegenover Amerika te stempelen, was het toch op zijn minst karakteristiek voor deze houding.

Het land van de onbegrensde mogelijkheden: als zoodanig sprak Amerika tot den geest van het Nederlandsche volk, dat in zijn eigen levenswijze opgesloten was als in een binnenhuisje. De reusachtige afstanden, een nauwelijks ontgonnen bodem, steden, die als paddestoelen uit den grond verrezen en andere, die plotseling als door een geheimzinnige ziekte, te gronde gingen, een leven, dat snel, rumoerig en oppervlakkig leek, een maatschappij zonder traditie, welke haar gelding uitsluitend in de producten van de technische ontwikkeling, van conservenblik tot automobiel, zocht. In deze en nog vele andere karaktertrekken van het leven in de Vereenigde Staten stak voor den gemiddelden Nederlander een bron van geestelijke verrukking, die zich niet zonder diepgaande studie uit het wezen van het volk laat verklaren. Voor een dergelijk diepgaand onderzoek is hier geen gelegenheid, maar iets moet er toch over gezegd worden, om duidelijk te maken, hoe het americanisme, als veelbewonderde levenshouding, evenmin overigens als het veel gevreesder bolsjewisme, eenigen invloed van beteekenis op het Nederlandsche volk heeft kunnen winnen, dientengevolge echter als internationaal-politieke factor zoozeer verwaarloosd werd, dat het velen Nederlanders, ook thans nog, moeilijk valt het adembenemende gebeuren van dezen tijd in zijn grooten samenhang te omvatten.

Het is wel zeer karakteristiek voor de houding, welke het Nederlandsche volk tegenover het americanisme in zijn opkomst heeft aangenomen, dat toen in 1926 de ook buiten onze grenzen bekende kultuurfilosoof Huizinga voor de tweede maal een boek over Amerika liet verschijnen, hij de inleiding om zoo te zeggen met een verontschuldiging sloot voor de kritiek, welke men in het boek zou aantreffen. De formuleering van de verontschuldiging was op zichzelf reeds een getuigenis van een tot op dat oogenblik bijna onbegrensde bewondering, waarop het boek van Huizinga nog geenszins een definitieve reactie beteekende. „Indien, zoo schreef hij, een Amerikaan, die Nederlandsch leest, mij vroeg: Vindt gij in mijn land niet meer onvoorwaardelijk te prijzen? zou ik hem antwoorden: Wat ik goeds zeg, wege zwaarder dan wat ik schijn te laken."

„Vindt gij in mijn land niet meer onvoorwaardelijk te prijzen?"

Voordien was dus ook een man als Huizinga niet ontkomen aan de behoefte om onvoorwaardelijk te prijzen en nog steeds zag hij het in dier voege, dat „het pleit der moderne cultuur in Amerika in eenvoudiger vormen volstreden wordt dan bij ons". Tegelijkertijd echter stelde hij reeds de vraag: „Wat is het, dat ons Europeërs dwingt, ons tegenover Amerika kritisch zoo schrap te zetten? Terwijl het nog juist onze bewondering afdwong door zijn vasten greep in 't leven, ons verkwikte en verblijdde met zijn groote, eenvoudige, vreugdevolle menschelijkheid."

Nog eenmaal de uitdrukking van dezelfde geestelijke verrukking, welke ik in het begin karakteristiek noemde voor den gemiddelden Nederlander, echter ook reeds de behoefte om afstand te nemen.

Voor professor Huizinga was dat niet een volledig Nederlandsche, maar een Europeesche noodzakelijkheid. In zekeren zin kan men ook zeggen, dat zij als specifiiek Nederlandsche noodzakelijkheid achter de algemeen Europeesche schuil kon gaan. Gelijk immers het boek van Huizinga eenerzijds als moeilijk te weerleggen ge-

tuigenis daarvan kan worden opgeroepen, hoe ook het Nederlandsche volk zich in geestdrift voor Amerika liet meesleepen, zoo laat het anderzijds zien, hoe het toch in zichzelf weer voldoende houvast vond om zich te verweren tegen den willekeurigen invloed, dien het Americanisme erop zocht uit te oefenen.

Nog eenmaal tot een Europeesch standpunt veralgemeend, schreef professor Huizinga op het eind van zijn boek: „Vreemd: bij ons Europeesche reisgenooten, in een treffende solidariteit van Romanen, Germanen en Slaven, rees in Amerika telkens dat farizeesch gevoel: wij allen hebben iets wat gij mist; wij bewonderen uw kracht, maar wij benijden u niet. Uw toestel van beschaving en vooruitgang, uw „big cities" en uw volmaakte organisatie, geven ons slechts heimwee naar wat oud en stil is, en uw leven schijnt ons somtijds nu reeds nauwelijks meer waard om geleefd te worden, om van uw toekomst niet te spreken."

Professor Huizinga kon er zich nog niet bij neerleggen, dat hij ook een recht tot deze overtuiging had. „En toch, wij moeten hier de Farizeeërs zijn, hunner is de liefde en het vertrouwen. Het moet anders zijn dan wij denken." Maar anderzijds breekt plotseling een korte golf van ongeduld door deze hardnekkige pogingen tot verdraagzaamheid. Dan schrijft hij in bijna aphoristische kortheid: „De lunch als middel van geestelijk verkeer heeft in Amerika een bijna ritueele beteekenis verkregen. Zij is het moderne symposium, zonder mengvaten, want er valt niets meer te mengen, en de hoofden blijven er te klaarder en te koeler om. Niet alle wetenschappen leenen zich tot den lunchvorm; de geschiedenis deugt er niet voor." Ligt in deze laatste woorden: „de geschiedenis deugt er niet voor" eigenlijk niet de quintessence van dat wat ons Europeeërs tot afwijzing van het americanisme noopt: de verloochening van de geschiedenis?



Ongetwijfeld heeft de gemiddelde Nederlandsche mensch van den aanvang af met meer vrees tegenover het bolsjewisme gestaan dan hij ooit voor het Americanisme heeft gekoesterd. Dat is ook begrijpelijk. Tot op den drempel van dezen oorlog was de Nederlandsche maatschappij door en door burgerlijk, kapitalistisch. Het bezit vormde in deze maatschappij een van de eerste beveiligingen van het leven, het bolsjewisme beteekende daarvan de niets ontziende verloochening. Bovendien echter had de Nederlandsche maatschappij door de eeuwen heen een volstrekt christelijk wezen behouden en ook den kerken had het bolsjewisme den oorlog verklaard.

De Nederlandsche mensch heeft zich echter ook nooit door het bolsjewisme bedreigd gevoeld. Dat was niet alleen zoo, omdat Rusland ver weg was, het was ook uit een gevoel van zelfverzekerdheid, waaruit nog niet zoo lang geleden de uitgeweken Nederlandsche regeering te Londen zich door den aether tot het Nederlandsche volk wendde om te trachten de Duitsche stelling van het bolsjewistische wereldgevaar te ondermijnen: „Voor de oorlog hebben de communisten in Nederland nooit mee dan eenige procenten van de bevolking vermogen aan te steken. En waar zouden ze dan na den oorlog plotselin een grooteren aanhang vandaan willen halen? Wij in Nederland laten ons nu eenmaal geen andere wereld-beschouwing opdringen. Wat na den oorlog in Nederland gebeuren zal, zullen wij zelf uitmaken."

Wanneer dan ook gezegd kan worden, dat het Nederlandsche volk in overgroote meerderheid het bolsjewisme als kultuurverschijnsel heeft afgewezen, dan moet anderzijds erkend worden, dat het, politiek gesproken, er mee of minder onverschillig tegenover stond. Men zou zich ook hebben moeten verbazen, wanneer dat anders geweest was, want in het algemeen wordt de Nederlandsche levenshouding sedert vele tientallen jaren door gebrekkig politiek inzicht gekarakteriseerd. Wanneer ook beperkte kringen belangstelling toonden voor wat bij voorkeur het bolsjewistische experiment werd genoemd, dan was deze belangstelling meer van kultuur-historischen en sociaal-ethischen dan van politieken aard. De Communistische partij in Nederland zag haar kleinen aanhang nauwelijks toenemen, hoewel tegelijkertijd de sociaal-democratie met groote snelheid verburgerlijkte. Zeker zou men een niet onaanzienlijke lijst kunnen opmaken van vereenigingen en organisaties, waarin invloeden, welke van de Sowjet-unie uitgingen, meer of minder konden doorwerken. Men was er dan echter meestal nog ver vandaan de politieke consequenties daaruit te willen trekken.

Wanneer men echter van kultuur-historisch standpunt bij alle dikwijls als salonbolsjewisme gedoodverfde belangstelling, welke men het bolsjewisme betoonde, slechts bij uitzondering zijn laatste bedenkingen prijsgaf, dan waren degenen, die door sociaal-ethische motieven gedreven werden, er eerder aan toe om zich, zij het misschien slechts voorbijgaand, met het bolsjewisme te verzoenen. Symbolisch daarvoor is de figuur van de groote Nederlandsche dichteres Henriette Roland Holst—van der Schalk, hartstochtelijke socialiste en theoretica, steeds op den radicaalsten vleugel te vinden. Na een strijd van jaren echter, waarin zij hardnekkig trachtte zich in de bolsjewistische werkelijkheid te schikken, op welke zij herhaaldelijk kritiek geleverd had, schreef zij reeds in 1931: „Een socialisme, dat op den nieuwen geestelijken grondslag berust, zal ongetwijfeld „radikaal" zijn, d.w.z. het zal ernaar streven, de maatschappij volkomen te vernieuwen en het zal voortdurend de tegenstellingen aanwijzen tusschen zijn wil en waardeering en die van het kapitalisme. Maar zijn radikalisme zal er geheel anders uitzien dan het vroegere, in hoofdzaak politieke, radikalisme. Het zal het geweld ook tegenover politieke tegenstanders schuwen en alle harde dwangmaatregelen zooveel mogelijk vermijden. Het zal steeds streven naar opwekking van den goeden wil en naar versterking van de zelfwerkzaamheid: het zal geduldig zijn en liever in een langzamer tempo vooruitgaan dan haat, verbittering en wraakzucht op te roepen; het zal niet doktrinair zijn, d.w.z. niet

volgens een bepaald dogma de maatschappij willen veranderen, maar alles aanvatten, zooals de kunstenaar zijn materiaal aanvat, met groote zorgvuldigheid en door oneindige liefde bezield. Het zal, in één woord, noch de menschen, noch de natuur geweld willen aandoen." [1])

Hoewel nog in leven, heeft Henriette Roland Holst sedert lang geen actief aandeel meer aan het openbare leven. Mogelijkerwijze zou zij ook thans nog niet tot den beslissenden stap tot een nationaalsocialisme gekomen zijn. Het is echter duidelijk, dat zij met het in het jaar 1931 ingenomen standpunt, dit in elk geval dichter genaderd is, dan zij zich toen tegenover het marxisme bevond. [2])



Het zou den schijn kunnen hebben, alsof ik had willen zeggen. dat met deze dubbele tendentie tot afwijzing de problematiek van americanisme en bolsjewisme voor het Nederlandsche volk uitgeput is. Niets is minder mijn bedoeling. Wanneer dat waar was, dan zou het Nederlandsche volk zich thans politiek niet in zulk een hulpeloozen toestand bevinden. Niet alleen dat het niet in staat is zich als Europeesch volk voor oogen te stellen welke vooruitzichten de wereld onder invloed van americanisme en bolsjewisme het nog te bieden heeft en hoe het daarom zelf het americanisme en bolsjewisme tegemoet te treden heeft. Hetzelfde geldt voor zijn houding tegenover het nationaalsocialisme.

Ook daartegenover geldt, dat het Nederlandsche volk niet in staat is zich een voorstelling te maken, welke mogelijkheden er onder een Europeesche en wereldorde volgens nationaalsocialistische conceptie voor open blijven en wat dientengevolge zijn standpunt tegenover het nationaalsocialisme dient te zijn. Dit gebrek aan politiek inzicht heeft een andere Nederlandsche kultuurfilosoof, die eerst na de kentering in ons land tot volle ontplooiing heeft kunnen komen, professor Krekel, onlangs trachten te verklaren. Hoort, hoe hij de levenshouding van het Nederlandsche volk teekent: „Ongestoord door de dingen van de buitenwereld gaat het leven zijn gang; in zichzelf gekeerd, overgegeven aan het dagelijksch bedrijf. Het geheele land is als een rustig huis; in zich gekeerd beschouwt de ziel van het volk de wereld en weet zich geborgen." [3])

Hij laat de verdraagzaamheid, die van oudsher als een karaktertrek van het Nederlandsche volk geprezen is en die het ook steeds weer als middel tot zelfonderscheiding dient, voortvloeien uit „de behoefte, het leven in zijn dagelijksche uitingen te beleven, zonder expansief op de wereld het stempel van eigen wezen te drukken; ervaringen op te doen, zonder de gevolgen, de daad, te aanvaarden; de dingen van den buitenkant te omvatten, en ze verder in hun onbegrepenheid te laten. Zij wortelt in de liefde voor het geborgene en veilige. Zij speurt den goddelijken achtergrond, waar de ziel zich tot het eigene wendt".

Hij onderscheidt voor het Nederlandsche volk classicisme en mystiek als vormen van practijk en levensbeheersching: „De neiging tot het concrete, de skepsis tegenover alle abstracte en algemeene vormen, en de practisch mystieke vroomheid, die zich met het gegevene vergenoegt en een afkeer heeft van het peinzend wroeten in de dingen, vinden in de verdraagzaamheid en de matigheid, juist waar het de beslissende dingen van het teven betreft, een passende uitdrukking."

Maar, vraagt professor Krekel, „ wat wil dit leven naar binnen zeggen? Het is het beleven van het leven, de drang, deze belevenis te genieten, zonder het verlangen, dat het tot gestalte wordt." Dit leven is „open en tegelijk innerlijk, staat in voortdurende wisselwerking met de gebeurtenissen van het leven en geeft zich toch nooit prijs."

Dat is de positieve kant, de kant, die het het Nederlandsche volk gemakkelijk maakt, zich te verweren tegen het binnendringen van aan zijn wezen vreemde invloeden, Daartegenover wil deze levenshouding niet het innerlijke in idee en macht omzetten. „Zij is er niet op gericht, zichzelf in het werk tot uitdrukking te brengen, maar vindt altijd weer in den dienst aan het werk, in het zichzelf wijden aan de dingen van het natuurlijke leven, zichzelf terug."

„Hier, zoo gaat professor Krekel voort, raken wij de grens van deze levenshouding. Want diepere menschelijkheid heeft een drang tot het scheppende, zij leidt naar het leven des geestes. Het beleven van het leven echter, dat zijn uitdrukking vindt in stijl en houding, als zede en gewoonte, in alles wat te zamen het volksche vormt. dwingt niet tot een schepping, die den toeschouwer aangrijpt. De mensch is slechts erop bedacht, te beschermen en te behouden."

„De wil tot matigheid — het classicisme — en het streven naar heiliging des levens — het calvinisme — krijgen slechts dan duurzame geldigheid, wanneer het volk tot het offer bereid is en het waagt, in den nood zijn matigheid los te laten en zich volkomen te geven. Slechts tezamen met de macht, die waagt en zich inzet, die bereid is, den afgrond te meten en tot aan de grens van het bestaan te gaan, kan een gemeenschap het laatste en hoogste uitdrukken." Daarentegen „heeft de politieke geschiedenis van Hollands grooten tijd, van den opstand tegen Spanje tot aan de crisis van 1672, tot inhoud: dat het offer op de beslissende oogenblikken niet gebracht werd. Zoo verzonk het in de onpolitieke, geschiedlooze houding."

„Dit volk, aldus nog eenmaal professor Krekel, wendde zich van het daemonische, dat in de zaken van politiek en staat besloten ligt, af."

Historisch is daarin datgene geanalyseerd, dat Rijksminister Dr Seyss-Inquart, de Rijkscommissaris voor het

[1]) J. Huizinga. Amerika Levend en Denkend. Haarlem, H. D. Tjeenk Willink & Zoon. Passim.

[2]) H. Roland Holst—van der Schalk. De geestelijke ommekeer en de nieuwe taak van het socialisme. Arnhem, Van Loghum Slaterus' Uitg. Mij. Blz. 112.

[3]) Prof. Dr H. Krekel. Oud-Hollands Levensstijl. De Schouw, [illegible]ste jaargang, blz.385 e.v.

bezette Nederlandsche gebied, in ons volk, gelijk hij zich meermalen heeft uitgedrukt, als een idylle heeft aangetroffen. Een idylle, waaruit het door den gang der harde gebeurtenissen gewekt is moeten worden, ook wanneer het in breede kringen nog niet erkennen wil, dat het wakker is. In deze werkelijkheid, waarin het tot ontwaken gebracht is, zal het zich nu ook in politieken zin met de problemen van americanisme en bolsjewisme moeten bezighouden. Het zal zich daarbij duidelijk voor oogen moeten houden, dat het tot deze taak wordt aangetrokken als Europeesch volk van het standpunt van een Europa, gelijk het temidden der andere continenten zijn bestaansrecht en zijn aanspraken op gelijkberechtiging verdedigt. Het zal dan ook inzien, dat het niet slechts aankomt op de innerlijke ondoordringbaarheid van het volk, maar niet minder op het inzicht in den grooten samenhang, die het politieke wereldbeeld bepaalt. Van deze noodzakelijkheid is het Nederlandsche volk in zijn groote meerderheid nog niet overtuigd. Een vastberaden minderheid spant desondanks reeds nu de uiterste krachten in om ook in dezen zin het aanzien van het Nederlandsche volk in Europa en daardoor in de wereld te behouden en zoo noodig te heroveren, in overeenstemming met de woorden, welke Rijksminister Dr Seyss-Inquart in 1941 in het Decembernummer van de Europäische Revue schreef: „Denn das ist der Sinn aller politischen Geschehnisse in den Niederlanden nach dem 15. Mai 1940. Dieses Volk ist vor die Frage gestellt, ob es noch einmal soviel Kraft aufbringt, sich selbst zu erneuern und mitzuarbeiten an dem Neubau der europäischen Ordnung, der sich heute under dem Druck der kriegerischen Ereignisse schneller vollzieht, als mancher Niederländer begreift, oder ob es — in Ablehnung verharrend — sich selbst aufgibt."

„Adres", bij monde van den heer P. J. van Megchelen ingediend op het van 22 tot 25 Juni d.j. te Weenen gehouden tweede congres van de Union nationaler Journalistenverbände.



P. DUPONT — BEDELAARS

DR A. C. DE KOCK

RAS EN EXACTE WETENSCHAP

Clausz heeft in zijn werk „Rasse und Seele" opgemerkt dat ras stijl is. Ieder ras heeft in zijn lichamelijke gestalte, in zijn houdingen en gebaren, doch ook in de wijze waarop het zich in wetenschap én kunst uitdrukt, zijn eigen stijl. Het ligt ook eigenlijk voor de hand dat dit zoo zijn moet. Want zoolang wij met menschen van zuiver ras te doen hebben, vormen lichaam, geest en ziel een organische eenheid: zij zijn harmonisch op elkaar afgestemd, aan wat de geest, het lichaam of het gemoed scheppend tot stand brengen, of belevend ervaren, hebben ook de beide andere bestanddeelen van ons wezen deel. Daardoor zijn wetenschap, kunst, wereldbeschouwing en alle andere kultuuruitingen in overeenstemming met den stijl van het ras, zij zijn dus bloedgebonden. Bij de woorden wetenschap, kunst en wereldbeschouwing behoeft men niet in de allereerste plaats te denken aan studeerkamergeleerdheid, hooge kunst en wijsgeerige stelsels; het is dikwijls de vraag of deze voor de volksgemeenschap wel van meer belang zijn dan boerenkunst, volksambacht en volkswijsheid, waarin de ervaring der voorvaderen tot uiting komt. De studeerkamergeleerdheid, de hooge kunst en de wijsheid der wijsgeeren zijn namelijk dikwijls overwoekerd door invloeden die van vreemde rassen afkomstig zijn. Zij zijn dan geen uitingen meer van het eigen ras, doch van het vreemde ras, en daardoor onbruikbaar voor de beoordeeling van de ziel van het ras, waartoe de schepper van die wetenschap, kunst of wijsheid lichamelijk behoort. Het is dikwijls echter merkwaardig te zien hoe in bepaalde uitingen van geleerden, kunstenaars en denkers, die overigens gevangen zijn in de denk- en gevoelssfeer van een vreemd ras, zoodat hun theorieën en kunstuitingen dus meestal niets te zeggen hebben, toch van tijd tot tijd de ware aard weer doorbreekt: het bloed schijnt toch altijd nog te kruipen waar het niet kan gaan. Wij zullen daar enkele voorbeelden van zien.

Nu is het welbekend dat zuivere rassen in Europa zoo goed als niet meer voorkomen, doch in groote trekken kunnen toch de streken aangewezen worden, waar overheerschend Noordrassigen wonen en werken, waar de Westrassigen leven, waar de Dinariërs voorkomen, de Oostrassigen, enz. De Joden vormen een verspreide, doch onderling samenhangende bevolkingsgroep, die in alle opzichten van de gezeten bevolking onderscheiden is. Er zijn dus gebieden in Europa waar de bevolking overheerschend leeft, werkt, denkt en schept in den Noordrasstijl, andere gebieden waar dit overheerschend in den Westras-stijl geschiedt, in den Oostras-stijl, enz. O.a. in „De Schouw" werden reeds herhaaldelijk beschouwingen gepubliceerd over de verhouding ras-kunst en rasgeesteswetenschap; doch over de relatie ras-exacte wetenschap is minder bekend. Wanneer een dergelijke relatie kan worden vastgesteld, wordt à fortiori ook de verhouding ras-kunst en ras-geesteswetenschap duidelijker.

Voor zoover diegenen, welke wetenschappelijk denken en werken, voortgekomen zijn uit het Noordras, Westras, enz., en daarbij niet in den ban verkeeren van universalistische strevingen, moet de wetenschap den bij het ras behoorenden stijl vertoonen. Althans moet er zoo nu en dan iets daarvan in de wetenschappelijke scheppingen doorklinken. Het wetenschappelijk werk van Joden draagt daardoor ook een bepaald kenmerk, nl. dat van een geestelijk en materieel imperialisme. Waar wij in het natuurgegevene een Kosmos trachten te scheppen, waarin de orde van onze eigen ziel heerscht, voelt de Jood zich tegenover een grondeloozen chaos geplaatst, die hem vijandig gezind is. Zijn intellect dient er toe de werkelijkheid te besnuffelen; hij bezit niet de ingeschapen drift de orde die in zijn gemoed heerscht in het werkelijk gegevene te realiseeren, doch het chaotische en wonderbaarlijke is voor hem de werkelijkheid. Daarom heeft de Jood en ook het wetenschappelijk werk van Joden, altijd iets onbepaalds. Joodsche wetenschap is altijd woordenspel en zij is in al haar phasen opportuun; Germaansche wetenschap is levend kunnen, en steeds gericht op doelmatig handelen. Hun geslepen intellect en de onbepaaldheid van hun innerlijk wezen, waardoor zij op ieder oogenblik de handen vrij willen hebben, moeten den Joden de middelen geven te heerschen in de wereld van het denken.

De lichamelijke kenmerken der Europeesche rassen moeten wij in dit beperkte bestek buiten beschouwing laten. In ieder werkje over rassenkunde vindt men daarover voldoende uitsluitsel. Doch de verschillende geaardheid naar ras komt ook tot uitdrukking in de verschillende geestelijke eigenschappen van ieder ras. In de practijk maakt bv. de reclame-leer, al is het meestal onbewust, gebruik van de wederkeerige afhankelijkheid van de lichamelijke en geestelijke trekken der verschillende rassen; het zelfde is het geval met bv. de teekeningen voor humoristische bladen of voor propaganda-doeleinden. Kleedingfabrikanten ten onzent weten bv. zeer wel wat zij doen, wanneer zij hun costuums en hoeden op hun reclame-materiaal laten dragen door Noordsche mannen, met slanke, krachtige gestalten en scherpgesneden,

wilskrachtige gelaten; waarzegsters worden bij voorkeur afgebeeld als dikke, donkere, Oostrassige vrouwen, enz.

Zoo heeft men dus, grootendeels onbewust, de ervaring verwerkt dat het Noordras gekenmerkt is door een koel berekenend verstand, een nuchteren werkelijkheidszin, en een onbevooroordeelde, eerlijke stellingname ten opzichte van de vraagstukken waarmede het te doen krijgt. Daarbij komt nog een groote neiging tot zelfstandig oordeelen, afkeer van geestelijke dwingelandij en starre leerstelligheid, een behoorlijke dosis stoutmoedigheid, soms overgaande in zorgeloosheid en lichtzinnigheid, en een flinke portie eerzucht, die bij sluwe naturen tot het er onder werken van mededingers kan leiden, doch ook dikwijls op rechtvaardige wijze naar een of ander leiderschap voert. De plichtsgetrouwheid en de neiging tot rusteloozen arbeid maken den Noordras-mensch dikwijls hard voor zich zelven en voor zijn omgeving. De liefde tot de natuur is in het algemeen groot evenals de neiging tot technische prestaties en systematisch handelen.

De Westrassige mensch is gekenmerkt door zijn sterk naar buiten blijkende hartstochtelijkheid en gevoeligheid voor indrukken. Zijn beweeglijkheid van geest en zijn neiging tot gracieusheid komen zelfs in Fransche en Italiaansche wiskundige werken tot uitdrukking. Bij vergelijking van een werk van een Germaansch wiskundige met dat van een Romaansch (Westrassig) wiskundige over het zelfde onderwerp, blijkt de Germaan wel systematisch te zijn, doch de wijze waarop hij zich uit, is koel, koud en stijf; de Romaan is minder systematisch; de varianten van een probleem worden niet of nauwelijks aangeduid, doch zijn taal is zwierig en gracieus. De Westras-mensch is voorts gewiekst, bij het sluwe af. Zijn eerzucht is spoedig geprikkeld, waardoor een groote aanleg tot tegenspraak ontstaat; hij heeft een groote neiging zich te doen gelden.



Wat de exacte wetenschappen betreft zijn het Noordras, en misschien het Westras, de eenige rassen welke tot buitengewone prestaties en scheppingen zijn gekomen. De andere rassen ter wereld hebben in dit opzicht nauwelijks iets bijgedragen. De wis- en natuurkundige wetenschappen liggen klaarblijkelijk in zooverre buiten de geestelijke sfeer van het Oostbaltische ras, van Dinariërs, van het Oostras, van Mongolen, enz., dat zij in dit opzicht zelden of nooit groote en belangrijke scheppingen tot stand gebracht hebben. Namen als Bolyai, Kowalefski, Tchebyscheff, Seliwanoff, Markoff, Hirayama, enz. veranderen daaraan niet veel. In de eerste plaats is het de vraag in hoeverre Noordsch bloed in een deel van deze onderzoekers tot prestaties kwam en in de tweede plaats is de genialiteit van deze wiskundigen en astronomen niet te vergelijken met die van overwegend Noordrassige baanbrekers als Galileï, Newton, Kepler, Leonardo, Gausz, Huygens, Lorentz, Planck, Abel, Gallois, Leibniz, Bessel, Shapley, Taylor, Bernoulli, Weierstrasz, Descartes, enz.

Voor een gedeelte moet dit toegeschreven worden aan een gebrek aan werkelijkheidszin, doortastendheid en een gezonde mate van nieuwsgierigheid, zooals bij het Oostbaltische ras; en aan de neiging zich niet te buiten te gaan aan opvattingen, die niet met de algemeen gehuldigde strooken of aan een gebrek aan belangstelling voor wat geen onmiddellijk nut schijnt af te zullen werpen, zooals bij het Oostras. Voor een ander deel ligt dit aan de van alle andere rassen verschillende wijze waarop de Noordras-mensch zich tegenover de problemen stelt en van de intuïtieve, van het objectief-formeele en dogmatische denken verschillende wijze, waarop hij het antwoord op zijn vragen weet te vinden. Deze intuïtie is door verscheidene groote onderzoekers als „openbaring" beschreven, openbaring in dien zin dat men moet denken aan een psychologische functie, waarbij waarnemingen overgebracht worden langs onbewusten weg (intueri — aanschouwen). Door de intuïtie wordt ons een voltooid geheel geopenbaard, zonder dat wij vermogen aan te geven op welke wijze de nieuwe bewustzijnsinhoud tot stand is gekomen. Intuïtie gaat samen met volkomen denken, en met een buitengewone intelligentie; in de exacte wetenschappen speelt zij een groote rol; het ordenende, spontane, scheppende denken is steeds intuïtief.

Deze intuïtie is het bv. die Olbers als eerste deed aanschouwen hoe men uit 3 volledige waarnemingen een kometenbaan kan berekenen, of die Kepler a.h.w. deed zien, dat de baan van Mars om de zon een ellips is; die Robert Mayer de wet op het behoud van het arbeidsvermogen deed zien, die Euler, Newton, Galileï tot hun ontdekkingen voerde, of die den Noordras-Griek Democrites tot zijn influxus-physicus-hypothese voerde en tot zijn theorie der eidola en eveneens Dalton tot de herontdekking der atomistische opvatting der materie. De intuïtie is steeds het wezenlijk scheppende moment geweest en al wat er verder aan onderzoekingen op volgde was meer een nadere verstandelijke uitwerking der gestelde problemen, dan een versteviging van het fundament van het betreffende onderdeel der wetenschap. Het is wel zeker dat deze intuïtie en inspiratie typisch kenmerkend zijn voor den navorschersgeest van het Noordras. De Jood bv. heeft het in geen enkel geval tot de klare scheiding van begrippen kunnen brengen, waardoor alleen in de physica vorderingen mogelijk zijn. Uit den oogenschijnlijken chaos der natuurverschijnselen heeft hij nimmer de essentieele factoren en de fundamenteele wetten te voorschijn kunnen brengen, dat was steeds den Noordras-mensch voorbehouden. Integendeel: zijn mechanisch werkend vernuft kon louter formeel-mathematische theorieën doen ontstaan, die starre schema's brachten, welke de ware wijsheid en het juiste inzicht heetten te vertegenwoordigen, waar de Germaan dorstte naar zekerheid omtrent de grondslagen van zijn wetenschap en wereldbeschouwing. Ons denken streeft voortdurend naar vereenvoudiging; het zoekt de inhoudrijke ke-

der dingen. Doch het Joodsche denken is dogmatisch en formalistisch en het verbergt een mageren inhoud onder een woekering van abstracte formules. De oorzaak daarvan is, dat voor ons de zin van het leven in het leven zelf ligt en dat voor den Jood de zin van het leven daarbuiten ligt. Hij kent niet als de Germaan en als de Noordras-Griek een metaphysica, die richtend en vormgevend op hem inwerkt. Zonder twijfel is bv. een mathematische theorie als de relativiteitstheorie in formeel-analytisch opzicht een geniale prestatie, doch achter de mathematische ontwikkelingen van Joden, zooals Einstein en Minkowski, schuilt een zeer magere physische inhoud, althans verbergen zich daarachter physische denkbeelden, die zuiver dogmatisch zijn en die niet op klare wijze in begrijpelijke taal gezegd kunnen worden. Daarom heeft de relativiteitstheorie tot ons Noorderlingen niets te zeggen: de operaties met allerlei algebraïsche symbolen in zulke theorieën zijn mathematisch interessant, doch zij geven geen gestalte aan denkbeelden. Het ligt in onzen aard de mathematische ontwikkelingen te zien als de aankleeding van ideeën, die den vorscher vóór den uitbouw van zijn theorie reeds scherp voor den geest stonden. Dit hangt er klaarblijkelijk mede samen dat de Jood een innerlijken afkeer heeft van alles wat stijl en gestalte heeft. Zijn noodlot is het geen waarden en ideeën te dienen, doch ontwaarding na te streven en alle gebondenheid te bestrijden, doordat zijn ziel, en daarmede samenhangend ook zijn lichamelijke verschijning, stijlloos zijn. Alle formeel-mathematische theorieën en dogmatische deductieve hypothesen, alles wat naar schablonen riekt, kunnen slechts woekeren waar een objectieve rationalistische geest ons heeft doen vergeten dat de waarheid uiteindelijk in onszelf te zoeken is. Wanneer in het maatschappelijk leven en in het denken een organische orde bestaat, die ons toestaat naar de levenswetten van het Noordras te leven, heeft de leerstelling van de ongebondenheid van den menschelijken geest geen schijn van kans meer. Dan blijkt het, dat veel van wat voor exacte wetenschap aangezien wordt, slechts vreemdrassige redeneerkunst is, in zijn soort misschien goed of zelfs geniaal, doch in ons vindt het geen weerklank. De wijze waarop wij den Kosmos als een geordende werkelijkheid beleven en ervaren, en waarop wij die belevenis in een wereldbeschouwing tot uitdrukking brengen, is kenmerkend voor ons ras. De wijze waarop Joodsche geleerden, met hun grooten aanleg voor abstract-logisch redeneeren en met hun dogmatische begaafdheid, de natuur niet beleven, doch haar slechts als een veld beschouwen waar zij hun exacte spelen kunnen beoefenen, is kenmerkend voor het Jodendom. Nu zijn velen van ons er van overtuigd geworden, dat er wetenschap mogelijk is die niet gebonden zou zijn aan den erfelijken aanleg van haar beoefenaren; dat er een algemeene mensch en menschheid bestaan en dat de ervaringen van dien mensch absoluut zijn. Voorts is objectief denken het kenmerk van dien algemeenen, geobjectiveerden mensch en daardoor is objectief denken meer gelijk aan formeel denken; omdat wij in de exacte wetenschappen o.a. leeren methodisch te denken en abstract te redeneeren, kon vervolgens de meening gaandeweg post vatten dat objectief denken en exact denken hetzelfde zijn. Dientengevolge zijn de exacte wetenschappen ontaard in abstract-logische rangschikkingen van denkresultaten, die echter doordat zij bedacht zijn door den objectieven geest, op bepaalde dogma's berusten, zoodat zij onbruikbaar zijn voor de wereldbeschouwing van het Germanendom; wij eischen dat de wetenschap, en met name de exacte wetenschap, een middel is onzen plaats in den Kosmos te begrijpen. Eerst wanneer het objectieve denken en andere uitheemsche beginselen overwonnen zijn, kan de wetenschap gebonden worden aan de levenswetten van het eigen ras; dan kan eerst de wetenschap weer ons eigendom genoemd worden. Dan zullen wij weer, uitgaande van bepaalde, eenduidige begrippen, geleid door de regels der logica, ordenend in de gegeven werkelijkheid kunnen optreden.



De strijd die thans over de geheele wereld ontbrand is, de woeste vernielingen waarvan wij hooren, de kapitalistische motieven die daaraan ten grondslag liggen, de strijd om levensruimten, zijn in kiem reeds meer dan een eeuw aanwezig. In werkelijkheid is de oorlog van heden een strijd van levensbeschouwingen, dus van rassen. Na den dood van Hegel (1831) begon de groote zegetocht van de materialistische natuurwetenschappen onder de leiding van den objectieven en dus vreemdrassigen geest; wat wij thans zien is een strijd ter verdediging van de Germaansche volksziel tegen het verval en den chaos, welke de door het vreemde ras op het Noordsche lichaam geënte denkbeelden tengevolge gehad hebben. Wanneer wij willen voortbestaan naar onzen eigen aard, dan is het nu de laatste kans die ons geboden wordt al het dogmatische en objectieve van ons af te schudden, niet omdat het slecht of gemeen of minderwaardig zou zijn, doch om de eenvoudige reden dat het niet bij onzen wezensaard past. Het ligt in onzen Noordschen aard een philosophische oplossing van den Kosmos te zoeken. Het antwoord op onze vragen accepteeren wij niet in den vorm van konditionaalstellingen, die in den regel voor den dag komen bij toepassing van de symbolische analyse op physische vraagstukken. Men vindt dan uitspraken als: „wanneer ik van die en die veronderstellingen uitga, dan volgt daaruit dit en dat". Zoo vond Helmholtz bv. dat de energie-wet (die door R. Mayer reeds als een natuurprincipe erkend was) slechts geldt, wanneer men met een stelsel van massa-punten te doen heeft, waartusschen „Fernkrafte" werken. Doch dit zegt uitteraard niets omtrent hetgeen in werkelijkheid geldt. Dergelijke konditionaalstellingen passen volkomen in het kader van het objectivisme en van het sensualisme, zij zijn daarvoor zelfs kenmerkend.

Het merkwaardige en hoopvolle tevens is echter, dat

het rasgebonden wezen zich door al het objectieve denken niet geheel heeft laten verdrijven en zich in het zwoelste sensualisme toch nog heeft kunnen staande houden. Wanneer een volkomen in den ban van het objectivisme geraakte physicus als Eddington het volgende schrijft aan het einde van zijn werk „Space, Time, Gravitation": „We have found a strange foot-print on the shores of the unknown. We have devised profound theories, one after another, to account for its origin. At last, we have succeeded in reconstructing the creature, that made the foot-print. And Lo! it is our own!", dan is het uiteindelijk de Germaansche geest van Eddington, welke hem een oogenblik de leegte van alle abstracties doet doorzien. Wanneer Weyl in een overigens zeer schematisch en dogmatisch opgezet werk „Raum, Zeit, Materie" ergens schrijft: „und dass von dem Inhaltlichen jener unmittelbar erfahrenen Wirklichkeit in die physikalische Welt nichts eingeht", dan is dat geen Joodsche zin! Doch Weyl was dan ook een lange blonde man met blauwe oogen en Noordsche bewegingen; zoo beschreef mij enkele jaren geleden iemand hem, die hem persoonlijk in Göttingen medegemaakt had. Het is de zelfde Weyl, die eenerzijds spreekt van de wetenschap als „die Lehre vom Gültigen, das hohe objektive Gut, dem der Mensch demütig dient" en anderzijds van de wetenschap als van „ein Zweig menschlichen Schaffens, an dessen Produkte die Souveränität des Lebens selber nicht preisgegeben werden darf: Gott als ewig Vollendeter und ewig Werdender. In der Mathematik ist die Gefahr besonders gross, nur die erste, die objektive Seite gelten zu lassen; der Mathematiker neigt zur Verabsolutierung".

Wanneer wij in den laatsten tijd meer van biologie spreken dan van natuurkennis en van plant-en dierkunde, dan is dat symptomatisch voor het doorbreken van een van de beschrijvende natuurwetenschappen met haar ontaarding in systematische schema's en teleologische neigingen, verschillende opvatting, dat wij het leven moeten aanschouwen en bestudeeren in de gemeenschappen die het vormt.

Dat beteekent het doorbreken van een pragmatische instelling, ten koste van de tot nu toe heerschende rasvreemde leer, volgens welke de reproduceerbare wetmatigheid, die in experimenten vastgelegd en mathematisch geformuleerd kon worden, ook in de biologie zou gelden.

Die rasvreemde leer is de objectieve, sensualistische theorie, dat het levende wezen een mechanisch systeem is, dat door zijn Schepper in beweging gezet is en voorzien is van genoeg brandstof om eenigen tijd in beweging te blijven. Het niet-mechanische wordt in dien Schepper geconcentreerd, terwijl het geschapene het materieele is, dat slechts vatbaar is voor atomiseering en analyse.

Onze eeuw van techniek vraagt aan de wetenschap om ontdekkingen en uitvindingen, die practisch nut afwerpen; zij zet die wetenschap verder voor nog onopgeloste problemen, alweer met de bedoeling het antwoord te gebruiken voor de vervulling van een of andere stoffelijke behoefte van enkeling of volksgemeenschap. Doch daarnaast is wetenschap het middel, waardoor de mensch tot een philosophische oplossing van den Kosmos tracht te komen. Evenals er in de kunst onderscheid gemaakt kan worden tusschen de voor de gemeenschap bedoelde kunst en de hoogere kunst, die wel eens genoemd is „de allerindividueelste expressie der allerindividueelste emotie", zoo kan er ook in de wetenschap verschil gemaakt worden tusschen de wetenschap, welke tot technische veroveringen geleid heeft en de wetenschap welke grondslag is van ons philosophisch denken. In het laatste geval is het veelal de enkele mensch die door zijn geestelijke geaardheid voorbestemd is scheppend werkzaam te zijn, terwijl in techniek en handwerk — gezien als toegepaste wetenschappen — de gemeenschap op doeltreffende wijze scheppend handelt. Vandaar dat in handwerk en techniek de binding aan ras en volksgemeenschap duidelijk zichtbaar plegen te zijn.

Doch ook wat wij *de* wetenschap noemen is oereigen Germaansche schepping, zooals al blijkt uit de wijze waarop het wetenschaps- en waarheidsstreven door Germanen en vreemd-rassigen beoordeeld wordt.

De Germaansche astronoom R. Engelmann zegt: „und weniger die Wahrheit selbst, als das unablässige Streben danach befriedigt dauernd". De in on-Germaansche geest grootgebrachte Jezuiet Dr J. Donat meent echter: „Traurig ist es am eine Wissenschaft bestellt, die nichts anderes zu bieten vermag als ewiges Suchen nach der Wahrheit". Maar ook deze wetenschap is uiteindelijk gericht op het heil van de volksgemeenschap, in zooverre dat zij den zedelijken en verstandelijken invloed van haar met zede en verstand begaafde beoefenaren versterkt en er daardoor aan medehelpt de natuur technisch-mechanisch aan het ras dienstbaar te maken, dat al wat goed is en verheven, wat nuttig is en schoon, bedacht en geschapen heeft.

Zoo heeft dus de wetenschap twee kanten, die der practische toepassing en die van „La Science pour la Science". Schiller zegt ervan:

„Einem ist sie die hohe, die himmlische Göttin, dem Anderen eine tüchtige Kuh, die ihn mit Butter versorgt".

Ook dit woord kan alleen door een Germaan gesproken zijn, al is het slechts een boutade! Doch wanneer Poincaré beweert: A mes yeux, c'est la connaissance qui est le but et l'action, qui est le moyen", of: „je ne dis pas, la Science est utile parce qu'elle nous apprend à construire des machines, je dis: les machines sont utiles parce qu'en travaillant pour nous, elles nous laisseront un jour plus de temps pour faire de la Science", dan is het het Oostras-bestanddeel van zijn bloed, dat boven het Westras- en Noordras- bestanddeel daarvan uitklinkt. Daar tegenover staat weer het woord van Faraday: „there is nothing so prolific in utilities as abstractions"; dat is een zin die slechts door een Noordrassigen ontdekkersgeest gezegd kan zijn!



A. COLNOT — ZOMERLANDSCHAP (FOTO A. BIJL)



HAN VAN MEEGEREN

PORTRET VAN MARY LUTTINGH (FOTO N. J. DE GRAAFF)

MR R. HOUWINK

NIEUWE NORMEN

O Bellarmin! wo ein Volk das Schöne liebt, wo es den Genius in seinen Künstlern ehrt, da weht wie Lebensluft ein allgemeiner Geist, da öffnet sich der scheue Sinn, der Eigendünkel schmilzt, und fromm und grosz sind alle Herzen, und Helden gebiert die Begeisterung. Die Heimat aller Menschen ist bei solchem Volk und gerne mag der Fremde sich verweilen.

Friedrich Hölderlin, Hyperion.

Het is moeilijk voor ons door te dringen tot den waren zin van Hölderlin's eenzaam-hartstochtelijke, profetische woorden. Dit was reeds moeilijk voor de tijdgenooten van den dichter, wier blik verblind bleek door het vuurwerk der Verlichting, doch het is nog veel moeilijker geworden voor ons, die op een nog veel grondiger en rampzaliger wijze de ontwijding en vermaterialiseering van het woord hebben beleefd.

Eerst hebben wij ons het woord wederrechtelijk toegeëigend als de aller-individueelste expressie van de allerindividueelste emotie, daarna hebben wij het tot op de vleugelstompen van zijn wieken beroofd en ten slotte hebben wij deze verguld, omdat het oog nu eenmaal ook wat hebben wil. Dat deden wij respectievelijk uit hoofde van ons individualisme, ons intellectualisme en ons aestheticisme, drie loten van denzelfden stam, dateerend uit den tijd, toen de Europeesche mensch het geloof verloor in zijn bovennatuurlijke levensbestemming.

Aldus ligt het profetische, dichterlijke woord weerloos voor ons in zijn naaktheid, blootgesteld en prijsgegeven aan dit drieledig wanbegrip, dat voortvloeit uit zijn „individualistische", „intellectualistische" en „aesthetische" interpretatie.

Wij kunnen dat hier niet verder in bijzonderheden uitwerken, maar moeten bij enkele algemeene opmerkingen blijven staan.

„Wo ein Volk das Schöne liebt" . . . . Weten wij nog, wat een volk is, hebben wij daar ooit over nagedacht? Jarenlang heeft het geheeten: de dichter en zijn publiek. En dat „publiek" is ten slotte ingekrompen tot een schamel côterietje. Maar de dichter en zijn volk? Wie wist nog, dat het in deze verhouding om een in kultureel opzicht beslissende verantwoordelijkheid ging van wederkeerigen aard? Wie gaf er zich rekenschap van, dat een kultuur de natuurlijke vrucht is van een volk (en niet de in wezen overbodige levensversiering van een conglomeraat menschelijke individuen, „massa" genaamd), zoodat een verziekt volk wormstekige vrucht moet voortbrengen en een verziekte kunst haar ongunstigen „terugslag" hebben moet op de volksmentaliteit?

Nogmaals: wie gaf zich rekenschap van deze dingen, ofschoon men ze sinds jaar en dag voor oogen had kunnen zien, omdat zij nu eenmaal niet anders zijn dan kultuurhistorische *feiten*, concreet en objectief, onafhankelijk van welke wereldbeschouwing ook? Hoe dwaas te veronderstellen dat deze wederkeerige relatie van kultuur en volk het uitvindsel zou zijn van de een of andere „ideologie" en derhalve slechts een voorbijgaande en als het ware programmatische beteekenis zou hebben!

Het zou waarlijk niet de moeite waard zijn in een tijd als dezen kultureele vragen onder iemands aandacht te brengen, wanneer het essentieele van ons mensch-zijn niet betrokken was bij de bovenbedoelde wederkeerige relatie van kultuur en volk. Wie „mensch" zegt, zegt „volk" en wie „volk" zegt, zegt „kultuur". Aan deze correlatie is nergens en nimmer te ontkomen. Zij *bestaat*, onafhankelijk van het feit, of wij haar zien of beamen. Vandaar dat „wo ein Volk das Schöne liebt" een woord met een *normatieven* inhoud is (en geen beschrijving van een idylle!). Het gaat hier om de gezonde, d.w.z. „normale" verhouding van volk en kultuur = kunst (als haar hoogste geestelijke uiting).

Maar hoe zal een wereld, die niet meer weet, wat „volk" is, omdat zij bij de massa haar heil heeft gezocht, het kwalitatieve op alle terreinen van het kultureele leven inruilend voor het kwantitatieve, en die „het schoone" alleen nog maar kent in haar „industrieele" verminking als confectieartikel of in haar snobistische verarming als „luxe", hoe zal zulk een wereld terstond de normatieve beteekenis van Hölderlin's woorden verstaan? Zij zal immers zeker beginnen met ze *mis* te verstaan. Zij zal in de eerste plaats meenen, dat het woord „volk" een ideologisch begrip is en niet een entiteit, die een eigen historisch, psychologisch en metaphysisch karakter draagt.

Overigens is dit misverstand tot op zekere hoogte te verontschuldigen omdat het woord „volk" vaak klakkeloos als „mode-term" gebezigd wordt. Daardoor wordt de spraakverwarring ten aanzien van dit punt echter nog

slechts grooter en is het den gemiddelden Nederlander bijna onmogelijk zich hier los te maken van het partij-politieke denken, dat al zooveel onheil in ons vaderland heeft aangericht. Intusschen mag ons dit niet beletten ons bezig te houden met vragen, die het hart raken van ons kultureel bestand. Wie hierbij evenwel „volk" in partij-politieken zin interpreteert, miskent de strekking van ons betoog volkomen. „Volk" gelijk we het hier in aansluiting aan Hölderlin's woorden verstaan, is een *normatief begrip*, dat het mensch-zijn in zijn „volwassen" vorm van persoon-zijn vooronderstelt en dat niet los te denken is van de kultuur als zijn „organische" vrucht. Als natuurlijke gegevenheid is het tevens ethische opgave zooals duidelijk genoeg blijkt uit het vervolg van Hölderlin's citaat: „da öffnet sich der scheue Sinn, der Eigendünkel schmilzt, und fromm und grosz sind alle Herzen, und Helden gebiert die Begeisterung."

Doch ook het schoone wordt hier verstaan als een normatief begrip nu het niet langer als op zichzelf staand wordt beschouwd, maar in een „ethische" relatie tot het volk is geplaatst, n.l. die der liefde. Het gaat hier niet langer over „het schoone zonder meer", zooals wij dat kennen uit de strijdschriften der Tachtigers (historisch belangrijk als „reactie" maar uiterst gevaarlijk en misleidend als aesthetisch „dogma"!), doch om het schoone als hoogste uitdrukkingsvorm der totale menschelijke levenswerkelijkheid. „Wo ein Volk das Schöne liebt", bezit de kunst autonome *ethische* kracht, is zij geen franje aan het menschelijk bestaan, maar kristallisatie van dit bestaan zelf.

Maar wie kan zulke dingen begrijpen, die kunst alleen maar „aesthetisch" en „individualistisch" heeft leeren zien? Hij kan hoogstens uit reactie den romantischen sprong in het duister wagen naar een „volksche kunst", die een droom van den groote stadsmensch is, maar die geen wortels in de kultuurwerkelijkheid heeft van het volk, zooals deze organisch en historisch is gegroeid.

Nergens wordt dit zoo duidelijk als bij den z.g. regionalen roman. Driekwart van deze romans toch is in den grond der zaak romantiek van den groote stadsmensch, waarvoor de streek zelf zich allerminst interesseert. De echte „streek"-litteratuur daarentegen is in de officieele letterkunde onbekend (Zie Max Wolters, Elf. Het land vertelt, Amsterdam 1943).

„Wo ein Volk das Schöne liebt" is van een dergelijk spel van actie en reactie geen sprake meer, daar is „streek-litteratuur" eo ipso litteratuur voor het geheele volk en behoeft men voor het gevaar van „provincialisme" niet bevreesd te zijn. Want van dit volk wordt gezegd, dat het „den Genius in seinen Künstlern ehrt" en „Genius" is een universeel begrip, dat zich niet opsluiten laat binnen de in ons land zoozeer geliefde hokjes en schotjes.

Doch ook hier ligt het misverstand voor de hand. Want het individualisme heeft ons geleerd de „Genius" te beschouwen als en te vereenzelvigen met „den god in het diepst van mijn gedachten". Het psychologisme van den modernen mensch kan niet begrijpen, dat deze „Genius" een objectieve algemeene geest is, die breeder en grooter is dan de inhoud van de individueele menschelijke ziel en hooger en dieper reikt. En toch gaat het ook hier om een normatief begrip en geenszins om „genie-vereering" of iets van dien aard. Wie Hölderlin aldus interpreteeren zou, bewijst daarmee slechts dat zijn blik volkomen blind gebleven is voor het profetische element in diens dichterschap.

Trouwens hoe duidelijk staat hier niet te lezen, dat het Hölderlin niet om de kunstenaars als zoodanig gaat, maar om datgene waarvan zij de *begenadigde* dragers zijn. En dat is van essentieele beteekenis, want daarvan hangt de objectief-ethische werking van de kunst af: „ein allgemeiner Geist", het ontsluiten van den „scheue Sinn" het verdwijnen van den „Eigendünkel" (N.B.!) en positief: „fromme und grosze Herzen" en „Helden". Hier liggen de geestelijke normen voor alle waarachtige (groote) kunst. En meet aan deze normen nu eens onze verpsychologiseerde romans en onze introverse lyriek!



Het zijn nieuwe normen, waarvoor wij staan, al zijn zij naar hun zin zoo oud als de begrippen, waarbij zij hooren. Maar „nieuw" zijn zij met betrekking tot het normloos begrip van volk (= een binnen staatkundige grenzen besloten massa) en van schoonheid (= een toevallige levensversiering), dat tot nog toe karakteristiek was voor het kultureele leven in Nederland sinds het midden van de vorige eeuw.

Wanneer deze normen thans als onafwijsbaar naar voren komen, beteekent dit, dat er bezig is een nieuwe geestelijke oriënteering ten opzichte van de wederkeerige relatie van kultuur en volk te ontstaan. Voorloopig lijkt ons de constateering van dit feit belangrijker dan de vraag, of men zich hierbij vastleggen moet aan een terminologie, die zoo diep in het partij-politieke denken van den gemiddelden Nederlander ingevreten is, dat zij groote kans loopt ideologisch te blijven belast.

Het komt ons daarom verstandig voor ons te bepalen bij het aan het hoofd van onze beschouwingen geplaatste woord van Friedrich Hölderlin, dat op klassieke wijze uitdrukking geeft aan datgene wat te zeggen valt over het normatieve element in de wederkeerige relatie van kultuur en volk. Want het gaat hier niet om „ideologische beginselen", maar om „normatieve feiten". Met andere woorden: een volk is slechts volk in waren zin, wanneer het „das Schöne liebt" en een kultuur is slecht kultuur in waren zin, wanneer zij alle harten „fromm und grosz" maakt, en door den geest die van haar uitgaat, „Helden gebiert". En van een volk met zulk een kultuur geldt: „Die Heimat aller Menschen ist bei solchem Volk und gerne mag der Fremde sich verweilen." Zulk een volk was Nederland in de zeventiende eeuw, zulk een kunst bezat zij. Wij behoeven geen namen te noemen. En dit groot verleden blijft als een verplichting voor de toekomst bewaard.

Natuurlijk komt hierbij geen „repristinatie" te pas-

Men kan de wijzers van de klok niet terugzetten. En het lot, dat Rembrandt ten deel viel, kan ons ervoor bewaren deze liefde van ons volk tot het schoone al te simplistisch te zien. Maar toch: normatief blijven deze dingen onder alle omstandigheden. Volk noch kunst hebben als „volk" en „kunst" andere mogelijkheden. Waar de liefde tot het schoone bij het volk als geheel ontbreekt, ontaardt de kunst en waar de kunst ontaardt, d.w.z. haar normatief karakter (in ethischen zin, zie boven!) verliest, ontaardt het volk, wordt „massa" zonder wederkeerige, ethisch-sociale gebondenheid, valt in „individuen" uiteen.

Nieuwe normen echter kunnen geen „nieuwe kunst" scheppen noch het aanzijn schenken aan een „nieuw volk". Zij profeteeren en hun profetie is tevens gericht. Men moet Hölderlin's „Hyperion" in zijn geheel lezen, om dit ten volle te kunnen beseffen. Aan de door ons geciteerde passage gaan woorden vooraf, zoo hard en bitter als welhaast geen dichter ze gesproken heeft tot zijn eigen volk. En toch proeft men ook uit die woorden zijn brandende liefde voor zijn vaderland. Zoo spreekt een profeet tot zijn volk. Hij kan niet anders. De nood is hem opgelegd.

Maar als dichter heeft Hölderlin niet alleen tot zijn eigen volk en tot zijn eigen tijd gesproken, maar spreekt hij ook nu tot onzen tijd en tot ons. Met Nietzsche, met Kierkegaard, Pascal en Dostojewsky behoort hij tot de groote eenzamen, die in den Afgrond hebben gezien en tot in den derden Hemel opgetrokken zijn geweest. Zij hebben een woord dat niet veroudert, omdat het zoowel de hel als den hemel raakt, diagonaalswijze als het ware doorkruist het den tijd.

In zijn „Hyperion" heeft Hölderlin dit profetische woord gesproken ten aanzien van de wederkeerige relatie van kultuur en volk, waarvan de essentie in het bovengenoemde citaat is samengevat. De ware zin daarvan is eerst te verstaan, wanneer wij van onze „individualistische", „intellectualistische" en „aesthetische" vooroordeelen ten opzichte van deze materie afstand hebben gedaan. Zoolang wij daartoe niet bij machte zijn, zal Hölderlin's woord voor ons bovenal „individualistisch" en „aesthetisch" blijven klinken, zooals het zijn tijdgenooten voor het meerendeel in de ooren geklonken heeft en zooals het nog een vijfentwintigtal jaren geleden bewierookt werd.

Maar wie onbevangen luistert en den grondtoon bespeurt van dit hymnisch geschreven proza, hoort al spoedig, dat hier geen moderne individualist en aestheet aan het woord is, maar een geroepene en een gezondene, een dichter met een opdracht, zoo zwaar, dat zij hem verpletterd heeft, levend in de schaduw van „titanen" als Goethe en Schiller. De zwakke, brooze Hölderlin stond alleen en hij zag, wat niemand van zijn tijdgenooten zag. Hij zag de eeuw van het groote verval naderen te midden van een schijnbaren bloei van kunsten en wetenschappen en *hij zag de daemonie van dat gebeuren*. Er zijn uitlatingen in zijn brieven, die dat buiten twijfel stellen. Toch kon hij zijn opdracht niet ontrouw worden: hij moest *de dichter* zijn, gelijk dat ten onzent ook Leopold wezen moest, in zijn meest zuiveren en volstrekten staat en zooals Boutens het geweest is, minder tragisch dan Leopold, maar niet minder eenzaam. Het „Nagelaten werk" van Andries de Hoghe spreekt in dit opzicht voor zichzelf.

„Hyperion" is de profetische apologie van het dichterschap te midden van een wereld, die den dichter nog slechts als „letter"-kundige kent en waarin het woord van zijn glans en zijn kracht is beroofd. Een werk voor dwazen en droomers? Ja, zoolang de dichter gedoemd is als een outcast te leven onder zijn volk. Neen, zoodra dit volk het schoone liefkrijgt d.w.z. zoodra in dit volk het besef ontwaakt, dat in zijn kunst het zuiverst beeld der menschelijke levenswerkelijkheid in de „moedertaal" van woord, klank, lijn en kleur tot weerspiegeling komt.

En zoo is het ook met de boven geciteerde woorden uit dit werk. Zoolang wij den kunstenaar en den dichter zien als toevallige figuren, ergens aan de periferie der samenleving, zonder verband met den zin van ons eigen mensch-zijn en zoolang wij de kunst en in het bijzonder de kunst van het woord beschouwen als maatschappelijke luxe en als een aangelegenheid van „the happy few", zullen deze woorden ons in de ooren klinken als een uiting van levensvreemd en onwerkelijk idealisme. Doch wie oog gekregen heeft voor de sociaal-ethische functie van het kunstenaarschap en wie de kunst heeft leeren verstaan als de *natuurlijke* vrucht van een normaal, d.w.z. zich in kutureel opzicht harmonisch ontwikkelend volksbestaan, ontdekt in deze woorden de „nieuwe normen", die inhaerent zijn aan een kunstopvatting en een kunstproductie, die niet langer bepaald worden door het individualisme, het intellectualisme en het aestheticisme van de Negentiende Eeuw, maar die heenwijzen naar een levenswerkelijkheid, waarin de Europeesche mensch uit zijn rationalistisch isolement zal zijn verlost.

Want dit rationalistisch isolement, dat met de Renaissance in de Europeesche kultuurwereld is ingezet en dat als een hardnekkige en kwaadaardige ziekte — ondanks tijden van „reactie" — den mensch steeds volstrekter en met grooter overredingskracht op alle gebieden van zijn geestelijk, zedelijk en maatschappelijk leven als „individu" op zichzelf heeft gesteld, schijnt thans zijn einde te hebben gevonden. Het kwantitatieve heeft alle kwalitatieve waarden (waarvan het schoone en de kunst niet de geringste zijn) zoozeer doortrokken en „uitgehold", dat „het leven" erin tot op merg en bot bloot is komen te liggen. Het woord (om ons bij de dichtkunst te bepalen) is middel tot naakte zelf-onthulling geworden van het individu of — ander uiterste! — propaganda-materiaal van de een of andere wereldbeschouwelijke „secte". Zijn objectiviteit (ein allgemeiner Geist) en zijn universaliteit (die Heimat aller Menschen) heeft het verloren. Zijn objectiviteit is „omgeslagen" in een subjectiviteit, die het staren op den eigen navel tot poëtisch principe bij uitstek heeft gemaakt en zijn universaliteit is vervlakt en vervluchtigd tot een vaal internationalisme zonder

kleur en gloed, omdat er de spanning aan ontbreekt van het in eigen bodem gewortelde leven. Men vergelijke de taal van de Zeventiende Eeuw eens met die van de Twintigste! En toch stond toen Nederland zeker niet minder in de branding dan nu.

Wat Tachtig in dit opzicht aan het einde van de vorige eeuw te zien gaf, was een brillant en boeiend vuurwerk, en wat Marsman en eenige anderen na de eerste wereldoorlog ondernamen, brandde in zeer korten tijd als een stroovuur uit. Maar het isolement bleef en werd er veeleer door versterkt dan verminderd. De „taal" van Tachtig bleef „litteratuur"; de „taal" van Achttien verging als een „gesmoorde kreet". Daarna bleef er nog slechts de „geheimtaal" van Leopold Boutens en Roland Holst (voor „de enkelen"), terwijl „de massa" — maar ook zij bestaat ten aanzien van de poëzie slechts uit een reeks van „côterietjes" — zich tevreden stellen moet met het hartstochtelijk negativisme van een Slauerhoff en het min of meer sarcastisch, maar altijd „knap" nihilisme der Jongste Generatie.

Tegenover dezen ontwikkelingsgang, die volkomen consequent en „logisch" is, staan de „nieuwe normen" van Hölderlin's „Hyperion". Zij staan daar eenzaam en afwachtend. Zij hebben den tijd, zooals alle *echte* normen, die uit het hart der werkelijkheid opgekomen zijn. Hun „waarheid" is bestand tegen de kortzichtige meeningen van den dag, die even snel wisselen als de gebeurtenissen. Zij kunnen wachten tot het oogenblik aanbreekt, waarop de dichter zijn volk en het volk zijn dichters herkent. Dan, niet eerder, is hun tijd gekomen en worden zij van „waarheid" werkelijkheid.

„Wo ein Volk das Schöne liebt" . . . Maar dan moet dit volk eerst tot een waarachtige *levens*gemeenschap geworden zijn, die van binnen uit is gerijpt en waarin de traditie ervaren wordt als een tegelijkertijd bindende en bevrijdende macht.

„Wo es den Genius in seinen Künstlern ehrt" . . Maar dan moeten deze kunstenaars eerst zelf in dezen „Genius" gelooven, die „ein allgemeiner Geist" is, en dan dienen zij eerst zelf hun scheppende vermogens te richten op een kunst, die alle harten vroom en wijd maakt, waardoor „der scheue Sinn sich öffnet", „der Eigendünkel schmilzt" en waardoor zij „Helden gebiert". Eerst dan zal „die Heimat aller Menschen bei solchem Volk" zijn en zal „der Fremde gern sich verweilen".

Zoolang dat niet het geval is, duurt de afbraak voort. „Halverwege" kan men op dezen weg niet keeren. Echte normen nemen nimmer genoegen met eenig compromis. En een „nieuwe poëzie" laat zich nu eenmaal niet uit den grond stampen. Zij moet „geboren worden" in bloed en pijnen uit het hart van volk en dichter samen. „Goedkooper" kan zij niet worden gekocht.

Eerst wanneer het volk niets meer weet dan dat het dezelfde woorden voor zijn diepste smarten en zijn hoogste verrukkingen heeft, is dat oogenblik aangebroken. Dan staat uit zijn midden de dichter op, die deze woorden op zijn lippen neemt en dan openen de harten zich om te luisteren.

Vóórdien behouden wij een „litteratuur", die het eentonig lied zingt van dood en ondergang; die met schijnwerpers de verborgen diepten van het zieleleven aftast; die de menschelijke hybris tot maat van alle dingen maakt; die de harten van hun hoop en hun geloof berooft en die wezens voortbrengt, in wie het laatste vuur van de liefde is gedoofd en wier handen enkel nog maar het lancet kunnen hanteeren en de experimenteele injectie-naald.



PROF. DR TH. BAADER

DE DUITSCHE LITERATUUR VAN HEDEN

III WEDERVERHEFFING

DE NIEUWE GENERATIE VAN DE DUITSCHE GEMEENSCHAPSGEDACHTE

Toen Hans Grimm, de schrijver van „Volk ohne Raum" (1926), in 1923 de vraag stelde, of men uit de Duitsche literatuur van de laatste dertig of vijftig jaar kon zien, dat het Duitsche volk zich in een kentering bevond, als nooit eenig volk te voren, heeft hij, dit ontkennende, tevens den staf gebroken over de Duitsche literatuur van toen, welke over Duitsche menschen zou moeten handelen en Duitsche menschen zou moeten dienen en over het tekortschieten van den Duitschen schrijver, die zich ontworteld, laf en wereldschuw aan het gemeenschappelijk noodlot heeft onttrokken [1]). Maar in 1923 had dit woord van Hans Grimm al geen algemeene geldigheid meer, er was reeds een generatie aan het werk, die van haar volksche taak ten volle bewust was en niet minder van haar tegenstelling tot de civilisatie-literatuur van het Surrealisme. Er was reeds een nieuwe generatie omhoog gekomen, welke met een vol besef voor de oorzaken van den volkschen nood waarschuwend en helpend hare dichterlijke gaven trachtte te gebruiken om de Duitsche literatuurschepping weer te maken tot het middel, waarin zich het Duitsche leven kan spiegelen en bespiegelen, waarin het zijn goede en slechte zijde kan onderscheiden en een maatstaf kan vinden voor de beoordeeling van zijn geestelijken en zedelijken vooruitgang. Als namen, welke voor de vernieuwende kracht in deze generatie kenteekenend zijn, komen ons onmiddellijk in de gedachte *Paul Ernst* (1866 in Elbingerode/Harz tot 1933), *Rudolf Huch* (1862 in Zuid-Amerika tot 1942), *Hermann Burte* (pseudonym voor Hermann Strübe, geb. 1879 in Baden), *Franz Nabl* (geb. 1883 in Bohemen), *Hermann Stehr* (1864 in Habelschwerdt in Silesië), *Leo Weismantel* (geb. 1888 te Obersinn in de Rhön), *Peter Dörfler* (geb. 1878 te Untergermaringen), *Hans Friedrich Blunck* (geb. 1888 te Altona) en *Emil Strauss* (geb. 1866 in Pforzheim). Deze dichters noemen wij in navolging van Arno Mulot [2]) diegenen, welke in hun werk de *crisis van het Duitsche volk* hebben uitgebeeld. Wat deze groep van dichters bedoeld heeft, wordt het best duidelijk in *het werk van Paul Ernst.* Hij heeft zijn geheele leven getracht, middel en wegen te vinden om door zijn kunst een dienaar van zijn volk te worden en om de gemeenschapsgedachte voor het Duitsche volk te herwinnen. Hij is het geweest, die — evenals ook Rudolf Huch en anderen — reeds voor den oorlog van 1914 de ontbinding van het Duitsche volk zag komen. Een nieuwe orde van zijn volk was zijn ideaal, door zijn dichtkunst zocht hij deze aan het Duitsche volk te schenken. Weliswaar maakte de heerschappij van het materialisme van een Marx, dat in 1918 boven Duitschland hing, het hem toen nog onmogelijk dit ideaal te verwezenlijken, maar Paul Ernst schonk toen aan het Duitsche volk zijn groot *„Kaiserbuch"* (1923—1928), Hiermede hield Ernst hetgeen onder de Saksische, de Frankische en de Zwabische keizers tot stand was gekomen het Duitsche volk als symbool voor oogen. Slechts door nood en strijd kon ook reeds in den tijd van het oude Duitsche keizerschap naar het hoogste politieke ideaal gestreefd worden. Paul Ernst heeft van zijn vast geloof in de kracht van het Duitsche volk getuigd, ook in de kracht van het volk der revolutiejaren van 1918 en daarop volgende: „Nicht die Feindschaft der ganzen Welt hat uns besiegt, sondern wir sind in uns selber zusammengebrochen, weil wir nicht wussten, was wir wollten." Om een dijk tegen het verval van zijn volk en tegen zijn tijdelijke machteloosheid op te werpen, heeft Paul Ernst in zijn „Kaiserbuch" een dichtwerk geschapen ter eere van de hoogste politieke ideeën, welke tot nu toe de richtlijnen van het leven van het Duitsche volk geweest waren. Dit was des te noodzakelijker, omdat een schrijver als Remarque door zijn helaas al te veel gelezen oorlogsboeken den Duitschen mensch en den Duitschen soldaat gelasterd had en een verder flijken invloed op het denken van het volk had uitgeoefend. Aan gedachten van een Walther van der Vogelweide doet denken, wat Paul Ernst in zijn „Kaiserbuch" uitgesproken heeft:

Verstehe deutsches Volk, was Gott gewollt.
Er setzte jedem Wesen seinen Feind.
Wie hättest du erlangt, was du gesollt,
Wenn dich zu Taten nicht die Not geeint.

[1]) Hans Grimm, Der Schriftsteller und die Zeit, 1931 blz. 51. Arno Mulot, Das Volk in der deutschen Dichtung unserer Zeit, Stuttgart 1941, blz. 1.

[2]) Arno Mulot, zie boven blz. 17 v.

Heut, deutsches Volk, nun hassen alle dich.
So denke, wenn du recht denkst, sicherlich
Hat Gott gewollt, dass durch die Feinde werden
Ich einstmals soll das höchste Volk auf Erden.
Du bist nur Hammer oder Amboss, Schlag
Für Schlag fällt heute auf dich Tag für Tag,
Hart werde durch die Schläge und den Hammer,
Denn morgen, deutsches Volk, bist wieder Hammer.

Wilhelm Westecker heeft reeds in dit verband ook op *Guido Kolbenheyer* [1]) gewezen als heraut van de hoop voor het Duitsche volk; deze richt zich in zijn „Chronica 1921" tot zijn volk:

Wer kann unsre Hände binden!
Wer den Flammengeist vernichten!
Unser Werk wird Freiheit finden,
Wird die bange Nacht durchlichten
. . . .

(Lyrisches Brevier, München 1939, blz. 135).

Welke krachtinspanning deze groep van dichters zich in dien tijd heeft moeten getroosten, kan men eenigszins beoordeelen, als men vergelijkt, hoe diep de liberalistische geesteshouding van het Naturalisme sedert de negentiger jaren breede kringen van het Duitsche volk had aangetast: deze naturalistische dichtkunst stond buiten het leven van het volk of liep zonder nader contact er naast, wat blijkt uit de gekozen onderwerpen, uit de figuren, de conflicten, uit de geesteshouding der personae dramatis en uit hun verlangens. Stijl en taal van dit Naturalisme waren overeenkomstig den inhoud: niet-Duitsch, kosmopolitisch! De zelfstandig strevende mensch was zoek geraakt, de mensch werd voorgesteld uitsluitend als schepping van zijn milieu! Zelfs een Gerhart Hauptmann heeft aan deze richting zijn tribuut betaald, getuige de houding van verschillende van de hoofdpersonen in zijn drama's.

Om te kunnen beseffen, welken strijd het den dichters van de nationale verheffing in de jaren na den eersten wereldoorlog gekost heeft, om weer verbinding met hun volk te krijgen, mag daaruit blijken, dat velen van dezen, slechts na vele afwijzingen van de grootere uitgevers ontvangen te hebben en na veel teleurstellingen te hebben ondervonden, hun werk konden doen verschijnen. Een typisch geval is het noodlot van den thans algemeen erkenden lyricus *Josef Weinheber*, die naar ons oordeel de Duitsche dichtkunst boven Klopstock, Hölderlin en Goethe tot een hoogtepunt heeft geleid, dat naar menschelijk inzicht haast niet meer te overtreffen is. Dat de meest vermaarde dichtbundel van Weinheber *„Adel und Untergang"* slechts na een langen zwerftocht in de haven van de uitgeversfirma Adolf Luser te Weenen kon binnenloopen en slechts deze uitgever onder velen den moed heeft gehad deze gedichten als eerste lyrische publicatie van zijn zaak het licht te doen zien, dat heeft reeds Franz Koch in zijn kleine Weinheber-biografie naar voren gebracht [2]). Deze dichter is door zijn dichtbundel *„Der einsame Mensch"* (1920) als spreker voor allen opgetreden, die toen even als hij zelf geen gehoor bij het Duitsche volk konden vinden. Dit noodlot heeft juist de besten van onze Duitsche dichters getroffen. Nog in 1934 spreekt Weinheber deze klacht uit:

Einer wie du steht immer am Rand.
Du hast alles getan:
Getrotzt und gebettelt. Aber dein Land
Nahm dich nicht an.

(Uit „Adel und Untergang", blz. 129).

Dit gedicht „Einsamstes Selbstgespräch" sluit dan met de woorden:

Gürte dich so: Du hast zu gehn
Zeitlos durch Unrecht und Recht;
Und wenn der Gott ruft, ja, aufzustehn
Wider ein ganzes Geschlecht!

Reeds in 1920 heeft Weinheber deze eenzaamheid geuit in den bundel „Der einsame Mensch (blz. 18):

Ganz draussen weit, am Abgrund der Welt
Reisst Antlitz und Arme empor
Der einsame Mensch, und schreit, dass es gellt,
In Gottes verschlossenes Ohr —
So furchtbar schreit, so wahnsinnig schreit
Nur der, der alles verlor.

Deze verzen zijn de typische uitdrukking van hetgeen in den Duitschen dichter omging, die in de jaren van den grootsten Duitschen nood na den vorigen wereldoorlog het Duitsche volk weer trachtte op te richten, maar geen gehoor kon vinden. De houding van deze groep nationaal voelende en strevende dichters heeft niets uit te staan met de wijze, waarop de groep van de dichters van het dramatische schaduwenspel omstreeks 1900 ter zijde van het leven staat, een groep, welke in hun dichtwerken tusschen een verkwijnend wild doodbrengend liefdeleven en eeuwige nacht zweeft, een groep waarvoor als woordvoerder o. a. de Zwaab Karl Gustav Vollmöller (geb. 1878 te Stuttgart) optreedt:

Was ist Vergangenheit und was bin ich
Und wer seid ihr? Und sagt mir, wer sind jene
Verblassten Schatten, fremd und wunderlich,
Die sinnlos handeln auf der dunklen Szene
Des Seins, das war. Und wo ist, was verblich?
Gefühle, Stimmen, Namen, die entwandern,
Und was ist wirklich?

Niets ook maar van een zweem van een gemeenschapsdenken, slechts aanwijzingen, dat voor deze dichters (o. m. Möller, Habel, Eulenberg, Hardung, Vollmöller, Stucken, Renner, Wedekind) het geheele zijn en de dichter zelf tot een raadsel zijn geworden. Dit is de stemming in de

[1]) Wilhelm Westecker, Volksschicksal bestimmt den Wandel der Dichtung, Berlin 1941, blz. 8.

[2]) Franz Koch, Josef Weinheber, München 1942, blz. 7.

laatste decennia voor den wereldoorlog van 1914, den tijd van de dichterlijke decadentie. Maar deze ondergangsstemming, welke voor den tijd van 1900—1914 zoo karakteristiek is, werd verdrongen, ook al was het slechts na een lange worsteling van eenige decennia, na een worsteling, die juist zoo lang heeft geduurd als de strijd om de nationale verheffing van het Duitsche volk. Evenals deze met verschillende inzinkingen, waarvan omstreeks 1919 tot 1930 het laagste punt werd bereikt, tot 1933 heeft geduurd en pas in de eerste jaren na de machtsovername door het Nationaalsocialisme de uiteindelijke overwinning heeft kunnen behalen, zoo ook de *„volkhafte" dichtkunst*, omdat deze niet zonder de nationale verheffing mogelijk was. Wij hebben boven den term „politieke" dichtkunst gebruikt. In de beteekenis, zooals wij dit woord „politiek" willen en zullen gebruiken, kan men „politiek" door het Duitsche „volkhaft" vervangen, maar met dien verstande, dat de bekroning van het „volkhafte" de uitwerking van de „politieke" gedachte in den engeren zin van het woord is, van de nationale gemeenschapsgedachte dus. *H. Langenbucher* [1]), de geschiedschrijver van onze nieuwste literatuur verklaart dit begrip „volkhaft" als volgt: wij duiden als volkhafte dichtkunst elke dichterlijke uiting aan, die in de levensruimte van het Duitsche volk staat en die groeit uit zijn werkelijkheid, uit het diepste van zijn wezen en uit zijn noodlot. Hierbij is de noodzakelijke voorwaarde, dat de dichter diep innerlijk met het noodlot van zijn volk is verbonden, zoodat slechts menschen van Duitschen bloede kunnen de verkondiger van het Duitsche wezen, uitbeelder van het Duitsche noodlot en opvoeder van het Duitsche volk zijn. Omdat, zooals reeds boven gezegd, in de politieke dichtkunst aan de hoogste geestelijke eischen kan worden voldaan, die aan het begrip „politiek" gesteld moeten worden, nl. de „politiek, die uit den bodem van het volk opgroeit en tot zijn hemel opbloeit" (Robert Hohlbaum), daarom heeft de „volkhafte" dichtkunst voor ons de hoogste waarde, als zij politieke dichtkunst in den engeren zin van het woord geworden is. Dus de stof van het politieke dichtwerk behoeft niet uit het politieke leven zelf gekozen te zijn, als het maar een politieke uitwerking heeft, d.w.z. als het den lezer maar er van weet te overtuigen, dat het welzijn van ieder Duitscher afzonderlijk staat en valt met het welzijn van het geheele volk en dat het noodlot van het geheele Duitsche volk ook het individueele noodlot van ieder van ons zelf is. Uit deze definitie blijkt, dat er geen levensgebied is, dat een bestaan op zich zelf kan voeren, los van de levensuitingen van het geheele volk.

Door deze interpretatie van het begrip „volkhaft-politiek" is aan den dichter van onzen tijd een taak toegewezen, die alleen waardig kan genoemd worden aan de grootte van onzen tijd, aan haar grootschen strijd en aan de overwinning van ons noodlot.

[1]) H. Langenbucher, Volkhafte Dichtung der Zeit. 6. unveränderte Auflage, Berlin 1941 (653 blz.) en Die deutsche Gegenwartsdichtung, Eine Einführung in das volkhafte Schrifttum unserer Zeit. Berlin 1940 (238 blz.).

HET DUITSCHE VERLEDEN IN DE HEDENDAAGSCHE DICHTKUNST

Kiemen van een opvatting der dichtkunst, welke de onze van het „volkhafte" karakter nabijkomt, zijn reeds in de vroege Romantiek van omstreeks 1800 aan te wijzen. Hetgeen wij als bepaalde geestesrichting van genen tijd „romantisch" noemen, kunnen wij thans als bepaalden algemeenen eisch voor onzen tijd stellen, nl. de verdieping van het volksche denken, door het volk er toe op te voeden, de getuigenissen van zijn eeuwenoude kultuur weer beter te waardeeren, dus de dichtkunst, de schilderkunst, de beeldhouwkunst en — als samenvatting van de geheele levenshouding en uitdrukking van ons nationale denken — de bouwkunst. De kracht, het streven, het schoonheidsbesef en de standvastigheid tegen de zorgen van den dag, dit alles weten de burchten en de torens van de oude steden te preeken, die door een „volkhafte" dichter als *Wolfram Brockmeier* (geb. te Gossebaude bij Dresden in 1903) worden bezongen in zijn gedicht *„Ewiges Deutschland"*:

Ewiges Deutschland, du blühst allerorten empor,
Unvergängliche Blüten triebst du hervor.
Über den wetternden Himmel zieht deiner Geister Bann;
Mächtig von Burgen und Domen weht uns dein Wesen an.
An deinem westlichen Rande hebt sich strahlender Schein
Uralten Siebengestirns der Dome und Münster am Rhein.
Würzburg lächelt heran, Bayreuth, und ein weniges weiter,
Deutschlands edelster Traum: im Dome zu Bamberg der [Reiter!
Tiefer im Süden erschallt dann Nürnbergs Meistergesang;
Aus des Lechfelds Gewölke klirrn Schlachtruf und Waffen- [klang.
Potsdam leuchtet empor, von fritzischem Marsch über- [rauscht;
Segler der Hanse ziehn aus, das Lübische Banner gebauscht.
Dreiklang der Kirchen hallt über Breslaus Kirchen im [Strom.
Gewaltige Antwort donnert Gloriosa vom Erfurter Dom.
Trotzig im Osten erhebt sich Marienburgs rötliches Riff.
Von Sankt Thomae Orgel entsendet Bach Fuge auf Fuge [ins Schiff.
Wittenberg lobsingt darein in Luthers vollem Choral.
Dunkle Schalmei schluchzt auf aus Münsterschem Friedens- [saal.
Über Fehrbellins Äckern zornig ein Kalbfell brummt.
Strassburgs geschändete Glocke dumpf und verhalten [summt.
Anhebt ein Menuett dann im Zwinger zu Dresden der Stein.
Lausche! Schrill über Leipzig schmettert der Schlacht- [hörner Schrei'n!
Aber dann hebt sich ein Glühen, siehe: die Oostmark loht,
Schimmernd steigt der Grossglockner frei nun ins Morgen- [rot.
Hört, wie die Glocken von Linz jubeln den grossdeutschen [Tag.

Wie Sankt Stephan ihn singt und ihn dröhnt der Veitsdom [zu Prag.
Memel und Danzig auch ... Vom Glockensturm schüttert [das Dach.
Haltet den Atem an: Strassburgs Geläute ward wach!
Krakau und Eupen fall'n ein, viel Brüder sind wieder nun [frei.
Wieder weht Flagge des Reichs über Lützelburgs starker [Bastei!
Kriegslärmen, Glocken und der Brunnen Sang;
Immer, ewiges Deutschland, tönte dich dreifacher Klang!
Immer stehn wir und lauschen in die verrinnende Zeit.
Burgen, Dome und Brunnen! Deutschland, dir sind wir [bereit!

(„Ewiges Deutschland", Berlin 1934).

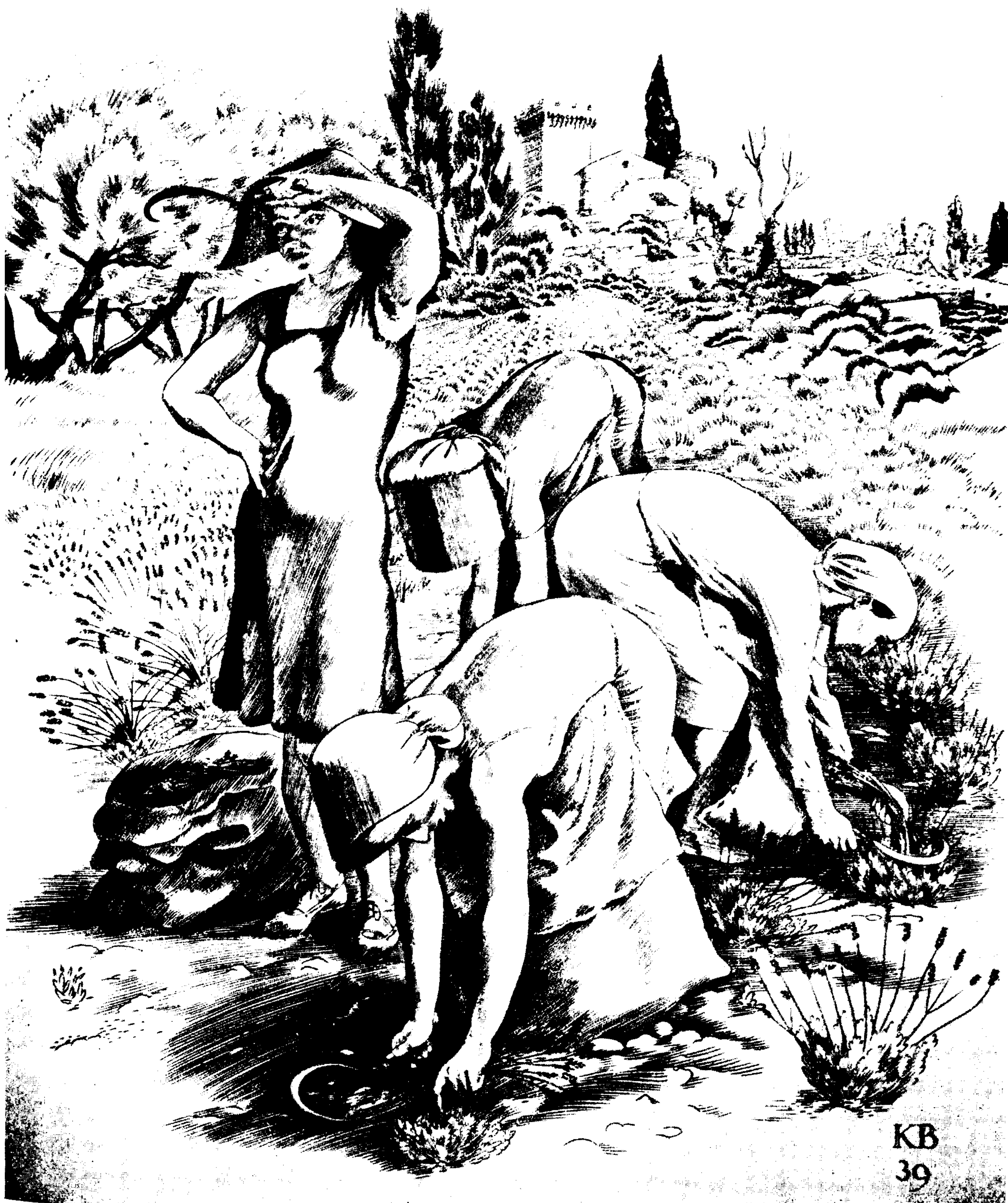
Men kan haast geen gedicht uit onzen tijd noemen, dat het begrip „volkhafte" dichtkunst beter tot uitdrukking brengt dan dit gedicht van Brockmeier. Zoo bondig en toch zoo poëtisch heeft zelfs de politieke richting van de oudere Romantiek niet weten uit te drukken, wat hier de dichter van onzen tijd in een betrekkelijk zeer korten hymnus over de rijke Duitsche nationale waarden uit het verleden en het heden weet te zeggen. Dit was slechts mogelijk bij een generatie, die ongebroken onder het juk van de nationale vernedering heeft kunnen en moeten doorgaan, bij een generatie, die door haar geloof in een nationale verheffing een nieuwe nationale gedachte heeft kunnen doen zegevieren. Hier is, zooals reeds gezegd, wel geen nieuw stofgebied voor de Duitsche poëzie veroverd, maar het enthousiasme, door het Nationaal-socialisme verwekt, is hier geheel nieuw en de poëtische innigheid staat op een hoogte, die zelfs in de oudere Romantiek nooit bereikt werd. Ook *Herbert Böhme* (geb. 1907 te Frankfort/Oder) heeft in zijn cyklisch gedicht „Bamberg, Dein Reiter reitet durch die Zeit" [1]) de oude Duitsche kunst voor ons oog doen herleven door den *„Bamberger Reiter"* tot wegwijzend symbool voor onzen tijd te verheffen. In dezen zang verschijnt de „Reiter" als Noordsch heldentype en als getuige van de kracht en het innerlijk leven der Duitsche ziel. De laatste (5e) zang sluit met de woorden:

Posaunengleich brausen die Herzen im herrlichen Aufruhr.
Siehe, er reitet, der vor Sehnsucht nie stirbt,
Der ewige Deutsche.
Also schlug dich eine meisselnde Hand
aus einem Stein zum Gleichnis,
Bamberger Reiter, du stehst,
ein Bild, doch du siehst
ewig den Traum deines Volks
Jugendlich noch, schon ein Held,
der Frühling schmückte das Haar dir,
und es liebt dich der Gott,
trägst du der Sehnsucht lebendiges Antlitz,
reitest du über die Zeiten,
der ewige Deutsche.

[1]) München 1937, Deutscher Volksverlag.

Evenals de Romantici omstreeks 1800 een vernieuwing van den geest der Duitsche literatuur hebben gebracht door de classicistische gedachtenwereld te doen opvolgen door de zuiver Duitsche, die zich door de grootschheid van de Duitsche middeleeuwen liet bezielen, zoo zag zich ook de Duitsche woordkunst van thans de taak toegewezen, de waarde van de Duitsche kultuur en van haar kunstschatten uit de oudere en nieuwere tijden te doen herleven en den invloed van het vreemde, van de niet-raseigen elementen in de Duitsche literatuurschepping omstreeks 1900 te verdringen. De geschiedenis van het eigen volk dient nu weer als symbool en als bron van kracht voor de dichtkunst, want slechts een volk, dat de energie heeft in tijden van bitteren nood zich te bezinnen op de grootschheid van zijn verleden en dat het voorbeeld van zijn voorvaderen weet op te volgen, slechts zulk een volk heeft het recht op een vrij nationaal bestaan en op een passende plaats in de zon der wereldgeschiedenis. Dit heeft de jongere Duitsche generatie begrepen en *Robert Hohlbaum* [2]) is ter gelegenheid van de ontmoeting van de Groot-Duitsche dichters te Weimar als hun woordvoerder opgetreden, toen hij zei, dat de echte dichterlijke verheerlijking der geschiedenis de brandende kwesties van het heden moet uitbeelden door het historische symbool. Reeds vóór de vernieuwing van onzen tijd zijn er voorbeelden aan te wijzen, waardoor deze eisch verwezenlijkt is: De „Wehrwolf" van *Hermann Löns* (geb. 1866 te Kulm in Westpreussen) heeft reeds in 1910 den oervorm van het nationale ontwaken en den tegenstand tegen het vreemde geweld geschapen en ten voorbeeld gesteld, hoe de bevolking van het platteland in tijden als die van den Dertigjarigen oorlog goed en bloed heeft weten te verdedigen tegen vreemde indringers. Het verbond van de „Weerwolven" onder de boeren handelt naar de leuze „Besser fremdes Blut am Messer als fremdes Messer am eigenen Blut". Verder heeft reeds in den tijd van het „poëtische Realisme" *Adalbert Stifter* (1805—1868) in zijn roman „Witiko" een oer-Duitsche persoonlijkheid vol ridderlijke gezindheid en strijdvaardige vastberadenheid ons ten voorbeeld gesteld. Ook Wilhelm Raabe, Gustav Freytag en anderen hadden reeds in hun prozaromans herhaaldelijk bepaalde perioden der Duitsche geschiedenis doen herleven. Uit den tijd van de na-oorlogsche nationale verheffing is *Paul Ernst* te noemen met zijn beide romans „Der Schatz im Morgenbrotstal" (1926) en „Das Glück von Lautenthal" (1935), waarin boeren en mijnwerkers gedurende den Dertigjarigen oorlog een soortgelijke houding toonen als de „Wehrwölfe" van H. Löns. De dichter *Hans Friedrich Blunck* (zie boven) is tot op de oudste tijden van de Germaansche geschiedenis teruggegaan in de vroeg-Germaansche „Urvätersaga" met de drie deelen „Gewalt über das Feuer" (1928), „Kampf der Gestirne" (1926) en „Streit mit den Göttern" (1925), waarin de dichter een mythe uit den Germaanschen oertijd heeft

[2]) „Die deutsche Dichtung und die Welt der Geschichte" in „Weimarer Reden des Grossdeutschen Dichtertreffens 1938" Hamburg 1939, blz. 19 v.v.



KUNO BRINKS LAVENDELPLUKSTERS (FOTO A. FREQUIN)



J. VOERMAN GEZICHT OP HATTEM (FOTO A. DINGJAN)



HOBBEMA WATERMOLEN (FOTO RIJKSMUSEUM)

uitgebeeld door ons terug te voeren tot in den ijstijd, het steenen en het bronzen tijdperk. Den bovenmenschelijken ondernemingslust van bepaalde oud-Germaansche stammen heeft Blunck ons voor oogen gesteld door den trek van Geiserich en zijn Wandalen naar Afrika als onderwerp van zijn roman „Der einsame König" (1936) te kiezen. Het aantal historische romans, die een of andere persoonlijkheid uit het Duitsche verleden in het middelpunt van de handeling hebben geplaatst, is reeds zeer groot, maar van dit soort dichtwerken zullen slechts die, welke de prestaties en de krachten van het verleden als symbolen in de uitbeelding van het leven van heden inschakelen, door het oordeel ook van de komende tijden zich blijvende waarde zien toegekend.

Van de eeuwig zich hernieuwende levenskracht van het Duitsche volk getuigt *Erwin Guido Kolbenheyer*, de groote wijsgeerige dichter van onzen tijd (geboren 1878 te Budapest), die reeds met verschillende literatuurprijzen werd bekroond, waaronder de Adalbert-Stifter-prijs. Zijn wereldbeschouwing, welke op volksbiologischen grondslag berust, komt vooral in zijn wetenschappelijke prozawerken en in zijn drama's uit, maar ook de groote geschiedkundige romans, waarin hij persoonlijkheden uit het verleden van het Duitsche volk en van zijn buren heeft gevierd, trachten het eeuwige streven naar vrijheid en bevrijding der Duitsche ziel uit te beelden en de geestelijke wereld van het Duitsche verleden als het ware als een spiegel aan het heden voor te houden. In zijn vermaard dichtwerk over „Paracelsus", een romantriologie met de onderdeelen „Die Kindheit des Paracelsus" (1917), „Das Gestirn des Paracelsus" (1921) en „Das dritte Reich des Paracelsus" (1925) heeft Kolbenheyer den Duitschen mensch, die streeft en handelt als een Faust, voor onzen tijd doen herleven in den persoon van den geneesheer uit den tijd van het Humanisme en de Hervorming, die als mensch, als arts en als godgeleerde met de grootste innigheid geworsteld heeft om de zuiverhouding van het raseigen Duitsche wezen en, ofschoon zijn leven vol was van avonturen en hij vaak door grooten nood werd geteisterd, geen lijden heeft geschuwd en eigen bestaan voor zijn leerstelling en voor de menschelijke gemeenschap heeft opgeofferd. Rembrandt speelt in den eersten roman van Kolbenheyer „Amor Dei" (1908) een rol en in „Meister Joachim Pausewang" (1910) heeft de dichter het leven van een eenvoudigen schoenmaker door de ontmoeting met den theosoof Jakob Böhme en diens werk op een hooger niveau gebracht. Den gistenden tijd aan het einde der Middeleeuwen heeft deze dichter in een grootsch opgezet epos van hooge artistieke waarde met al de schittering en den nood, met de gewoonten en feesten, met de innerlijke crises en het worstelen om een nieuwe levensbeschouwing voor ons doen herleven in den „Roman aus der Zeit der deutschen Mystik", nl. „Das gottgelobte Herz" (1939). Het worstelen om de nieuwe levensbeschouwing wordt gedragen door de mystici Eckhart, Suse en Tauler, en Kolbenheyer heeft het noodlot van Margarete Ebner, wier smachten naar een natuurlijken, nationalen God gestild wordt, tot symbool daarvan verheven [1]). In *„Die dreizehn Bücher der deutschen Seele"* (1922), een grootsch opgezet prozadichtwerk, heeft *Wilhelm Schäfer* (geb. te Ottrau in Hessen, 1868) in eigen rijken taalstijl de leidende persoonlijkheden der geheele Duitsche geschiedenis juist in de jaren van den grootsten Duitschen nood, aan zijn volk voor oogen gesteld. Op chronica der Duitsche ziel ligt ook hier de nadruk.

Reeds door deze groep van Duitsche dichters, welke het Duitsche verleden weer deden ontwaken, is de Duitsche dichtkunst van heden tot een zoodanige verheffing gekomen, dat wij reeds op dit punt van ons betoog het recht hebben van een nieuw bloeitijdperk in de Duitsche literatuurgeschiedenis te spreken.

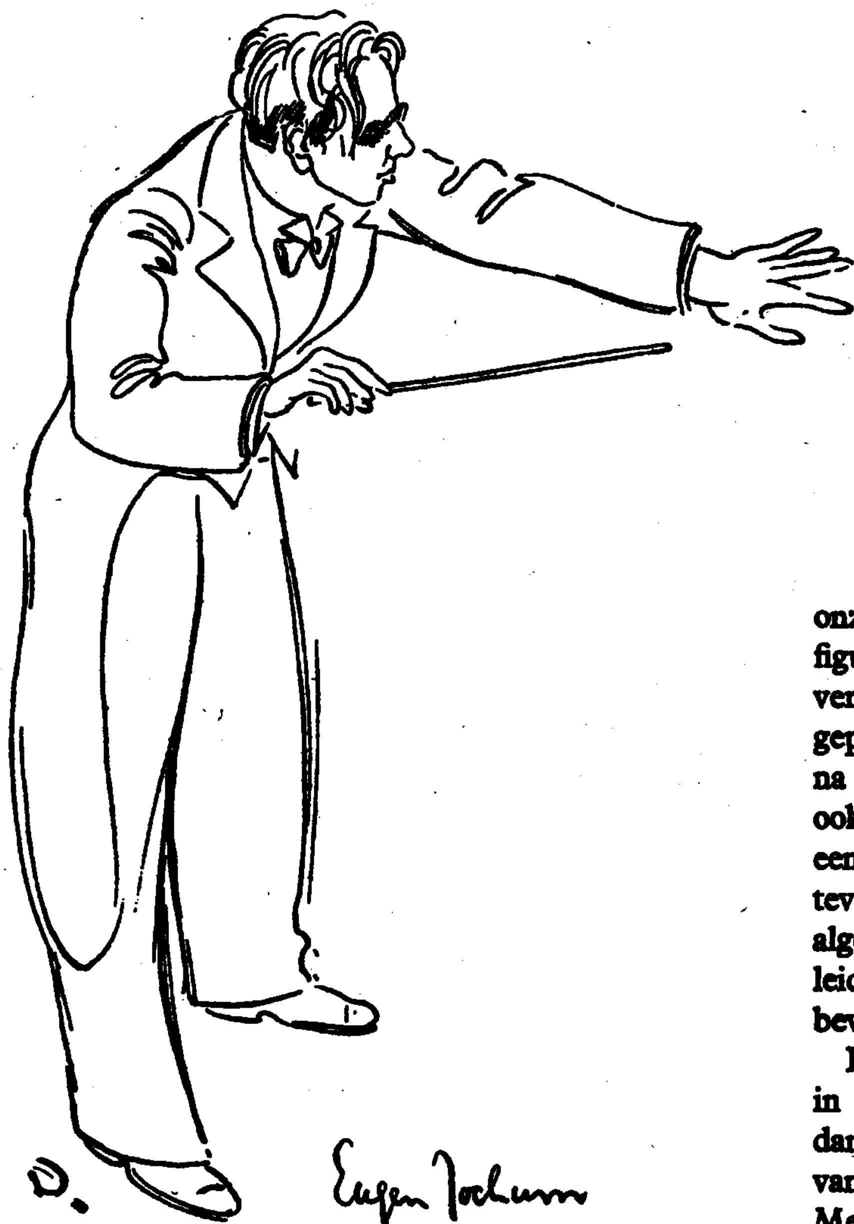
---

[1]) Franz Koch, Geist und Leben, Hamburg 1939, blz. 178—191: „E. G. Kolbenheyer zum sechzigsten Geburtstag am 30. Dezember 1938." Franz Lennartz. Die Dichter unserer Zeit, Stuttgart 1940, blz. 190 v.

Est ist wohl doch so, dsaz Wagen, denen die Hemmen fehlen, die man nicht mehr abbremst, unaufhaltsam in den Abgrund rollen. Es ist wohl doch so, dasz Fröste Blüten knicken, aber dasz sie unsere Saaten auf den Feldern fester und gesunder machen. Das Dionysische ist eine Beglückung, aber das Leben der Völker und der Menschheit steht am Ende doch im Manneswerk. Deswegen: gesegnet sei alle Mühsal, alles Irdische, gesegnet die tägliche Fron, so bitter wir sie im Augenblicke auch verfluchen. Gesegnet sei alles, was den Menschen zwingt, dasz er es — willig oder widerwillig — einmal unterkriegen musz. Gesegnet sei jede Pflicht, nicht um des Anlasses der Pflicht, um ihres mehr oder weniger lästigen und meist nebensächlichen Inhaltes willen, sie sei gesegnet, weil sie das Eigentliche des berufenen Menschen läutert, weil sie ihn zu seiner äuszersten Fertigmachung zwingt.

Will-Erich Peuckert: Nikolaus Kopernikus

JKVR. H. VAN LENNEP



OVER DE KUNST VAN HET DIRIGEEREN

De muzikale leiding van een groep zangers of instrumentalisten, voor zoover zij enkel bestond in 't aangeven der maatdeelen, zij het door stampen met den voet of kloppen op den dirigentenlessenaar met een stok of een rol perkament, deze primitieve vorm van dirigeeren had in den loop der zeventiende eeuw een grondige verandering ondergaan. Sinds het verval der polyphone muziek met haar tallooze rhythmische verfijndheden, scheen het maatslaan minder noodzakelijk te zijn geworden. Zoodoende was langzamerhand de stok in onbruik geraakt. Wanneer precies en hoe de verandering kwam, is moeilijk na te gaan. Zeker is het, dat in de eerste helft der achttiende eeuw een concerto grosso en een operavoorstelling van uit het clavecimbel werden geleid. Zoo ging het althans in Italië en waarschijnlijk ook in Duitschland toe. Bach dirigeerde van af het orgel. In Frankrijk bleef de stok als maatklopper gehandhaafd, zooals uit een klacht van Rousseau dienaangaande is op te maken. Overal intusschen werden de belangrijke dirigentenposten aan hof- en kerkkapellen bekleed door componisten van formaat. Dit in krasse tegenstelling met onze eigen dagen, waar in een openbare betrekking de figuur van den componist-dirigent een steeds zeldzame verschijning vormt. In een hoogst belangwekkend opste gepubliceerd in „Das Reich" [1]), gaat Eugen Jochum o.a. na „waarom de componist niet onder alle omstandighede ook de beste dirigent van zijn werk is". Ik zal hierop in een volgende beschouwing terugkomen, waarbij het dan tevens duidelijk mag worden, hoe het komt, dat, in ' algemeen gesproken, een componisten- en een orkest leiderstalent zich zoo zelden in één persoon vereenig bevinden.

Het dirigentschap als gespecialiseerd beroep is eers in de negentiende eeuw opgekomen. Niemand minde dan de componist Richard Wagner wordt terecht geach van dit nieuw beroep de grondslagen te hebben gelegd. Met hem is voor het eerst de dirigent als vertolkend kunstenaar op den voorgrond getreden. De pioniers ware Hans von Bülow en Hans Richter, hun onmiddellijk opvolgers mannen als Arthur Nikisch, Felix Mottl, Fri Steinbach, Ernst von Schuch, om slechts enkele de allergrootsten op te noemen.

De gloednieuwe stijl, die Wagner in de veertiger jare ontwikkelde gedurende zijn zesjarig ambt als hofkapel meester te Dresden, heeft hij in later jaren te boek gestel in een zijner meest beroemde geschriften: „Ueber da Dirigieren". Hij merkt daarin o.a. op, dat den orkestleide een dubbele taak ten deel valt: 1. het aangeven van he juiste tempo; 2. het nagaan aan welke stem(men) de melo die is toevertrouwd. — Wat het „juiste tempo" betref dit te erkennen en weer te geven kan wellicht het be gerangschikt worden onder de technische bekwaamhed van een dirigent, terwijl het nasporen der melodie me de ideëele zijde van zijn kunst beslaat. Wagner was d eerste, die in zijn bespiegelingen en de toepassing daarv overtuigend heeft aangetoond, dat bepaalde wijziging van het tempo noodzakelijk zijn om een levendige weder gave ook van orkestmuziek te verkrijgen. Het z.g. „temp

[1]) Aflevering van 21 Februari 1943.

rubato", dat door Wagner werd bedoeld, moet den zangers van alle eeuwen zijn bekend geweest. Voor solisten en kamermuzikanten, wier streven immers is gericht op het laten „zingen" van hun instrument, was het rubato vermoedelijk evenmin een ongewoon verschijnsel. Maar de overdracht van een sinds lang bestaande en erkende tempovoering in het individueele spel op het musiceeren van de groep, dat beteekende een stap van onafzienbare strekking. Het was de stap óver den Rubicon, die Wagner volkomen bewust gedaan heeft.



Daar waar het rubato, een samenhangend haasten en dralen, is op te vatten als een factor van persoonlijk emotioneelen aard, die in de tempovoering tot uiting komt, daar mag het geen verwondering wekken, dat eerst in de dagen der romantiek, toen de groeiende opkomst der persoonlijkheid haar vol beslag ontvangen had, juist dit element van waarachtig individueele uitdrukking ook in de tijdmaat van het groepsmusiceeren doordrong.

De vaak uiterst geringe snelheidszwevingen, die onder den term tempo rubato (= geroofde tijd) worden verstaan, kunnen niet door eenig denkbaar stelsel van teekens of woorden in de partituur worden aangewezen. Het gaat hier om een natuurgebeuren, te vergelijken met het af en aan van den golfslag, waarbij het trager terugrollen wordt gecompenseerd door een daaropvolgende snellere stuwing naar voren, terwijl toch het getij den ganschen tijd gestadig stroomende is. Ook het rubato berust op die eeuwige wet der aanvulling: geven en nemen.

De denkgewoonte echter, die doet veronderstellen, dat de geroofde tijd binnen zoo en zooveel maten moet worden terugbetaald, brengt een soort mechanische versnelling en verlangzaming voort van welhaast kwader allooi dan metronomische starheid. De restitutie van het geroofde dient te geschieden in den loop van het toonstuk als geheel, waarbij niet uit het oog mag worden verloren, dat bij tempo rubato het de phrase is, die door het oor als muzikale eenheid wordt aanvaard en niet een gegeven aantal teleenheden. Rubato is in het tempo de vrijheid van tijd, een vrijheid die grooter is naarmate zij de norm erkent. Volmaakt orkest-rubato dient een onnaspeurlijk terughouden en aandringen te zijn, op de wijze van een bewust gemaakten impuls. Zulk een perfectie kan slechts verworven worden door een orkest, dat aan zichzelf, zoowel als aan zijn dirigent volkomen is aangepast. Over deze fijnste temposchakeeringen zegt Jochum in zijn opstel het volgende: *„Es genügt nicht, dass der Kapellmeister diese Nüancierungen für sich privatim richtig musizieren kann; die Schwierigkeit dabei besteht darin, seine präzise und klare Vorstellung auf den grossen Orchesterkörper zu übertragen. Dazu gehört eine sehr differensierte Schlagtechnik: aus der sogenannten Zwischenbewegung (d.h. der Bewegung, die zwischen dem 1/2/3/4/ des Taktschlagens vollzogen wird) nämlich, muss der Musiker im Orchester die Bewegungstendenz des Verlangsamens oder Beschleunigens eines Tempos ablesen können. Das völlig unmerkliche, gleichmässige und allmähliche Ansteigen oder Abebben einer Tempobewegung aber erfordert von Seiten des Dirigenten ein sehr feines Körpergefühl und ein völliges Beherrschen der körperlichen Ausdrucksmittel."*

Uit Jochums mededeeling blijkt, dat mijn opmerking over het aangeven van het juiste tempo als t e c h n i s c h e bekwaamheid van den dirigent een korrel zout niet kan ontbeeren. Hoezeer het technische en het ideëele in elkander verstrengeld zijn, komt dan eerst volledig aan het daglicht, wanneer men probeert die twee factoren van het kunstenaarschap afzonderlijk te bezien. Het „Körpergefühl" nu, waar Jochum van spreekt, die zeer bijzondere bewustheid, die, zoo al op het technisch-stoffelijke gericht, reeds aan het ideëele raakt, het „Körpergefühl", dat in de eerste plaats in stand en lichaamshouding van den dirigent zichtbaar wordt, het deelt zich op een wonderlijke wijze mede aan den dirigeerstok, die zoodoende een onafscheidelijk deel van zijn persoon schijnt te vormen.

In de eerste helft van de vorige eeuw was het Louis Spohr, die als eerste den stok weer invoerde. Meer nog heeft de moderne dirigent aan Spohr te danken. Een repetitie zonder oriënteeringsletters en -cijfers in partituur en stemmen is heden nauwelijks denkbaar. Die mijlpalen zijn een vinding van den genialen vioolvirtuoos-componist-en-orkestleider. Maar om terug te keeren tot Spohrs dirigeerstok: die zag er zoo ongeveer uit als een veldheerstaf. Hij werd in de volle vuist gehouden en was enkel bestemd tot het conventioneel figuurteekenen van de gegeven maatsoort. De linkerhand duidde af en toe de muzikale uitdrukking aan. Omdat men ze eleganter ging hanteeren, zijn in den loop dier eeuw de dirigeerstokken lichter en slanker geworden. Er werd gaandeweg trouwens meer mee uitgebeeld dan het strikte aantal maatslagen. Ook de gebaren der linkerhand vertoonden grooter variatie en een meer persoonlijke uitdrukkingswijze. De tegenwoordige stokjes vormen een fabrieksartikel, waarin evenveel verscheidenheid bestaat als in schrijfpennen. De meeste dirigenten echter laten ze volgens eigen aanwijzingen vervaardigen. Waarschijnlijk is het Nikisch geweest, die de verandering in het gebruik van den dirigeerstok tot de huidige verfijning ontwikkelde. Nikisch' stokje leek uit zijn hand organisch gegroeid en de lenige sierlijkheid van zijn slag was een der schoonste kenteekenen van zijn persoonlijken trant.



Het melodisch aspect van de dirigententaak, op welks belang Wagner zoo nadrukkelijk gewezen heeft, omvat in wijder beteekenis een diepgaande ontleding van het toonstuk: het onderzoek naar de expressieve gesteldheid der thema's, hun bouw en ontwikkeling, de dynamiek en de instrumentatie van het werk. Het gaat er nu om, de

uitkomst dezer veelvoudige doorvorsching, naast die der rhythmische analyse en even nauwkeurig als deze, den spelers aanschouwelijk te maken. Wagners inzicht heeft het dirigeeren gebracht op het plan eener interpreteerende kunst van de allerhoogste soort. Muzikale directie, zoo zij zin wil hebben, dient te wezen: een her-schepping. Als herschepper toont de dirigent het beeld van een gebarenkunstenaar van zeer bijzonderen aard. De concertganger en operabezoeker ziet hem gewoonlijk slechts als rugfiguur. Op zijn volledige mimiek hebben alleen de musici het uitzicht. En het is goed zoo. In dit verband merkt Jochum op: *„Der Kern der speziell dirigentische Begabung ist jene eigentümliche körperliche Disponiertheit, die einen musikalischen Ablauf mit allen seinen Ballungen, Spannungen und Lösungen, mit allen Elementen des Melodischen, Rhythmischen usw. auffängt und in die bewusste sowohl wie in die unwillkürliche körperliche Gebärde ausstrahlen lässt, so dass im Musiker, tief unter der Schwelle des rationalen Begreifens schon der körperliche Bewegungssinn antwortet. Diese Wirkung des Dirigenten auf das Orchester erstreckt sich, in einer weniger differenzierter Form, auch auf das zuhörende und zusehende Publikum. Sie lässt sich nicht vermeiden, sie kann sogar zu einem gesteigerten und intensiveren Miterleben des Kunstwerkes führen und ist daher durchaus legitim, soweit die Gestik des Kapellmeisters dabei Zucht wahrt und sich absolut auf die dienende Verdeutlichung des musikalischen Vorganges beschränkt*".

Naast het vermogen zijn persoonlijkheid den spelers op te leggen, hoort tot de meer ideëele eigenschappen van een orkestleider ook het profetisch, d.i. het duidend inzicht in de bedoelingen, door den componist aangeteekend in en achter de noten en voorschriften der partituur. Maar wat bovenal de dirigent als herschepper een uitverkorene doet zijn, is die toovermacht aan alle groote zangers en spelers eigen, het kloppende leven zelf te kunnen mededeelen aan de muziek. Een goed dirigent moet zijn een „orkest-bespeler" en een goed orkest moet zoo zijn, dat het zich laat bespelen. Behalve de virtuositeit onzer hedendaagsche orkestleden komt het daarbij aan, zegt Jochem, op *„eine Wachheit für feinste Unterschiede und eine Sensibilität im Entgegennehmen, die manche Musiker in erstaunlichem Mass besitzen. Mit darin vor allem, nicht nur in der klanglichen und technischen Vollendung ihres instrumentalen Könnens beruhen die hohen Qualitäten unserer ersten deutschen Orchester.*"

Ofschoon scherpe afscheidingen hier moeilijk zijn te maken, geeft niettemin de moderne stijl van dirigeerend herscheppen in hoofdzaak twee types te zien. Het eene is dat van den orkestleider, wiens hoogste streven bestaat in een strikte wedergave van de intenties van den componist. De eerste der z.g. „volmaakt objectieven" was Lamoureux. Heden wordt deze betiteling eenparig aan Toscanini toegekend. Het karakteristieke van het andere dirigententype ligt in de gave, op een oud werk een nieuw en zeer persoonlijk licht te werpen. Op meesterwerken toegepast, leidt deze „subjectieve vertolkingswijze" bij onbevoegden vaak tot een weerzinwekkende „lezing" van het stuk, die meestal neerkomt op groteske overdrijving der nuanaces en verwringing van het rhythme, het een en ander met totale voorbijziening van de lezing van den componist.

In hoeverre dient een orkestleider de groep alleenheerschend te bespelen, d.w.z. wanneer en tot op welke hoogte moet hij, eenigermate terugtredend, den musici „speelruimte" laten? — Het spreekt vanzelf dat daar, waar het vol orkest aan 't woord is, of waar zich ingewikkelde rhythmische combinaties voordoen, de leiding autocratisch bij den dirigent berust. Wanneer echter een kleine groep of een enkel instrument op den voorgrond treedt, behoort de dirigent „begeleidend" te handelen. Aldus in grove trekken. Kenmerkend voor Mottl's impressionistische opvatting van de Tannhäuser-ouverture was het feit, dat hij het thema, dat de drie bazuinen eenstemmig blazen, aan de vrije voordracht der spelers overliet, nadat hij hun van te voren het tempo had aangewezen. De rest van het orkest, waar N.B. in de strijkers óók een thema voorkomt, moest zich naar de trombones voegen!

Nikisch placht bij solo-passages den instrumentalist het thema voor te zingen en dan: „Ich denke es mir so, jetzt spielen Sie wie Sie wollen!" — De houding van den dirigent in 't algemeen bepalend, meent Jochem: *„Das Instrument des Orchesters setzt sich aus lebendigen Menschen zusammen, deren jeder einen hohen Grad künstlerischer Befähigung, Einsicht und natürlich auch eigenen Willen hat . . . . . Es gilt nun die vielfältigen künstlerischen Willensregungen, Fähigkeiten und auch Temperamente der Orchestermusiker nicht despotisch abzuwürgen, sondern zu binden an das grosse Ganze, sie einzuschmelzen und zur künstlerischern Hochleistung zu steigern. Der Idealfall ist erreicht, wenn der Musiker sich zwar durch den Dirigenten getragen fühlt, aber das Empfinden behält, dass er es selber ist, der gestaltet. Davon hängt der Grad der Lebendigkeit einer Interpretationsleitung weitgehend ab . . . . Die Aufgabe des Kapellmeisters ist nun wieder die, dass er zwar bestimmend seine Intentionen gibt, gleichzeitig aber die Willensregungen, die ihm entgegenkommen, auffängt, ordnet und beseelt.*"



Bij instudeeringen is „orkestbescherming" hoofddeugd van den dirigent. Zij geschiedt onder de leuze: behandel de spelers met zachtheid, spaar de lippen van de koperblazers. De rationeele en krachtige benutting van een repetitie is een groote kunst. Daartoe zijn een paar dingen van kapitaal belang. Het is o.a. zaak, dat de orkestleider de ware van de schijn-moeilijkheden onderkent, daarbij beseffend, welke veel tijd vergen en welke minder. Niets ergert den geënerveerden, in den regel zeer gevoeligen orkestspeler meer, dan verspilling door onoordeelkundige tijdsindeeling. Is er weinig tijd tot repeteeren, dan

dient begrip getoond te worden voor het essentieele. Voorts heeft een dirigent te weten, welke fouten en onvolmaaktheden hij kan laten gaan als zijnde van voorbijgaanden aard en bij welke moet worden stilgestaan, omdat ze radicaal zijn. Het is ook dirigentenplicht ervoor te zorgen, dat alles klopt tusschen de stemmen en de partituur, zoodat eventueele coupures evenals andere attentie vergende teekens er duidelijk in staan, om niet uit te weiden over correcte phraseeringen en streekboogjes, ademhalingsteekens, accenten en wat dies meer zij.

Te bedenken, dat — om een der meest elementaire vereischten op te noemen — helder en sluitend samenspel slechts tot stand kan komen door doeltreffende repetities. Ik meen: door zulke, die berusten op precisiewerk. Bij een instudeering is een zeer hooge graad van practisch vakmanschap noodig. Van a tot z immers, komt het bij een repetitie neer op precisiewerk. Wordt dat niet geleverd, welnu, dan treft zoo'n repetitie *niet* haar bitternoodig doel. Ze vermoeit de spelers meer dan gewoonlijk, omdat ze vreugdeloos is. Dat vreugdelooze van een ondankbare verrichting: hoe men ook poetst, er komt geen glans aan de zaak. Het is als bij montagewerk. Eer de wrijflap er aan te pas komt, moeten de onderdeelen sluiten, de geringste oneffenheden weggenomen zijn. Zoolang de ineenzetting volgens het notenbeeld niet is voldongen, valt er niet aan de wedergave te beginnen van hetgeen achter de noten staat. Met dit laatste, de interpretatie, komt het poetsen pas aan de beurt. Het lijkt alles zoo vanzelfsprekend. Een waarheid als een koe. Was maar de naleving niet zoo buitengewoon moeilijk!

In zake de vakopleiding moet de dirigentenklasse aan het conservatorium met een daarop volgenden oefentijd als leider eener koorvereeniging beschouwd worden als de lagere school en een bescheiden uitbreiding daarvan. Van alle verdere leermeesters echter, is de scherpste inprenter het persoonlijk beleven, de eigen ervaring van 't geen een dirigent moet doen en laten, opdat het muziekmakend gebeuren volmaakt functioneert. Daarom doorloopt men de hoogere school van het dirigentschap in negen van de tien gevallen niet aan, maar in het orkest. Is een aspirant-dirigent soms een goed pianist, laat hij zich dan verbinden aan een opera, waar hij begint als repetitor. Orkesten en opera-instellingen zijn de dirigentenkweekerijen met verreweg de beste opbrengsten. Daar is het, dat de candidaat niet enkel als gadeslaand, maar hoofdzakelijk als medewerkend musicus geregeld onder de leiding van een dirigent geoefend wordt en aan den lijve beleeft, wat een instudeering is. De enkel-toekijker kan wel wat kennis vergaren omtrent het hoe en wat een dirigent doet. Maar de koor- en solorepetitor, de inspicient, het orkestlid, zij allen ondervinden in de eerste plaats, wat een dirigent moet laten en zij hebben bovendien ruimschoots gelegenheid zijn doen te observeeren. Operabeambten zijn dan ook als regel de meest gevreesde beoordeelaars van den dirigent. Maar de orkestleden bovenaan. Die zitten er als rechters het allerbeste voor!

ANNO TEENSTRA

De zee in onze Letterkunde

Het is een opmerkelijk verschijnsel, dat de zee en de zeevaart in onze letterkunde als motief zeer weinig worden gebruikt. Men zou eerder het tegendeel verwachten in een land als het onze, welks grootsch verleden bijna uitsluitend door de zeevaart is gevormd en dat ook in deze eeuw als zeevarende natie niet veel ten achter stond bij de groote landen. Men zou denken, dat in onze literatuur een groot aantal romans het leven aan boord zou beschrijven, dat de mannen der oceanen voor ons levende personen zouden zijn door de vertellingen van hun leven, hun werken, hun gelooven en hun verlangen.

Wel zijn er in den loop der jaren veel boeken over de zeevaart geschreven, doch het zijn bijna zonder uitzondering historische werken, geschreven door geschiedkundigen, die te midden der archiefdocumenten vergaten den frisschen zeewind door hun werk te laten waaien.

Van de weinige zeeromans, welke wij bezitten, zijn er nog verschillende historisch; slechts enkele schrijvers hebben de zeevaart van de twintigste eeuw en de mannen van de stoomvaart beschreven.

Het eigenaardige is, dat de meeste van deze schrijvers òf zelf nooit actief hebben deelgenomen aan het leven der schepelingen aan boord, òf eerst zijn gaan schrijven nadat zij het zeemansberoep vaarwel hadden gezegd. Zeelieden, die varen en schrijven, hebben wij slechts enkele; zij behooren echter niet tot de besten; alleen in hun milieuschilderingen munten zij vaak uit boven de andere schrijvers, hetgeen te begrijpen is, daar zij immers dagelijks dat milieu om zich heen hebben en dus minder op hun herinnering behoeven af te gaan.

Wanneer wij het kleine restant van onze zeeromanciers nagaan — er blijven nog geen tien over! —, dan kunnen we er direct wel weer enkele afschrijven, daar hun boeken alleen recht hebben op den naam van zeeroman omdat zij toevallig op een schip spelen. De personen, die worden beschreven, hun leven, denken en gelooven, hun tegenstrijdigheden en overeenkomsten, hun onderlinge strubbelingen en vriendschappen zouden evengoed een andere entrouage voor hun spel kunnen hebben. Het schip en de zee zijn slechts bijkomstigheden, die door den schrijver zijn gekozen òf omdat het verplaatsen der personen van den eenen hoek van de wereld naar den anderen voor het verhaal noodzakelijk was, òf omdat de bijzondere levensomstandigheden aan boord de eenige mogelijke waren, die konden leiden tot het scheppen van bepaalde, door den schrijver gewenschte verhoudingen.

In dit laatste geval naderen we dichter de eischen, welke we aan een werkelijk „boek van de zee" kunnen stellen,

dan in het eerste. In een zeeroman moeten we als hoofdmotieven immers steeds alleen aantreffen de zee, het schip en den zeeman, die altijd onverbrekelijk met elkaar verbonden zijn.

De zee moet in het boek leven, zooals ze voor den zeeman leeft. Ze is voor hem iets geheel anders dan voor den toerist, die eenige dagen een tocht maakt op een groot schip, of voor den landverhuizer, voor wien de zee slechts de weg is, die tot zijn doel voert.

De zee is voor den zeeman allereerst zijn groote liefde, al zal hij dit nooit openlijk willen bekennen. Hij zal haar steeds weer willen verlaten, maar ook altijd weer tot haar terugkeeren, omdat hij niet anders kan. Ze is de liefde van zijn leven, de liefde ook waar hij dikwijls aan ten onder gaat. Maar behalve zijn liefde is de zee ook zijn geloof en zijn leven.

De levensbeschouwing van den zeeman is anders dan die van den mensch aan den wal. De boer ziet steeds weer de herhalende wisseling der jaargetijden, de zeeman kent deze echter niet. Voor hem is er geen lente, geen zomer en het midwinterzonnewendefeest zegt hem niets. De boer kent de zon als de leven gevende kracht, de zeeman ziet haar slechts als een hemellichaam, gelijk aan de maan en de sterren, naar welker stand hij zich kan oriënteeren. Voor den boer is het leven der natuur zijn leven, voor den zeeman is het de zee. Deze wisselt voor hem, zij is anders op de Noord-Atlantic als in de Chineesche Zee of rond de Kaap. Hij kent haar groote verschillen in kleur en in golfslag. Hij kent ook haar stem in alle wijzen en hij verstaat die stem, zooals de boer de stem van de aarde verstaat. Dit geloof in de zee en van de zee, deze levensbeschouwing van den zeeman, komen we slechts in enkele Nederlandsche zeeromans tegen en dan nog slechts vaag, niet duidelijk sprekend. In geen enkel geval echter positief overheerschend.

Deze levensbeschouwing van den zeeman zouden we ook tegen moeten komen in den grooten roman van de zee, die reeds lang in ons land geschreven had moeten zijn, den roman van den Vliegenden Hollander. Want de Vliegende Hollander is immers niet de door God gevloekte, zooals hij steeds wordt weergegeven, doch de door God gebenedijde. Hij is de verpersoonlijking van het ideaal van den zeeman: het tot in eeuwigheid door te mogen blijven zwerven op de oceanen, in altijd durende jacht achter den steeds wijkenden einder. Evenmin als die einder te benaderen is, evenmin zal de zeeman dit ideaal bereiken. Hij blijft hunkeren en verlangen en zijn geluk gaat gepaard met leed.

Niet alleen de zee heeft de liefde van den zeeman, ook het schip heeft die. Vooral in den zeiltijd was het schip een bijna levend wezen voor hem, waar hij zich steeds meer aan verbonden gevoelde. Hij sprak er over als over een mensch en schreef het menschelijke eigenschappen toe.

Die liefde voor het schip is gelukkig blijven bestaan in den nuchteren tijd van stoom en olie. Ook nu nog kunt ge een kapitein ontmoeten, die soms stilletjes over het potdeksel van de verschansing van de brug zal strijken, zooals hij ook zijn hond aait. Of een stuurman, die in een stormnacht zacht tegen het moeizaam worstelende schip zegt: „Toe maar jongen". Het schip is voor hem wat het paard is voor den ruiter, misschien zelfs nog wel meer.

Ook die liefde voor het schip moet neergelegd zijn in een „boek van de zee".

En dan komt er de mensch, de zeeman. Hoevelen hebben hem niet beschreven, zooals hij zich gedraagt aan den wal: dronken en vechtend. Het zijn niet steeds schoone beelden geweest, welke van hem zijn geschilderd, maar vaak waren het ook geen schilders, die poogden hun model beter te leeren kennen dan alleen van buiten . . .

De zeeman is vroom en diepgeloovend in God en in de krachten van de zee. Hij kan vechten, vele uren soms aaneen met de zee, die hij lief heeft, maar die hem wil overwinnen. En na zoo'n gevecht keert hij stil tot zichzelf en voelt hij zich rijk en gelukkig. Zoo is de zeeman ook, maar zoo wordt hij helaas zeer weinig afgebeeld.

Er zijn zeelui en zeelui. Er zijn matrozen en stokers en olielui. Brave kerels vaak, harde werkers. Maanden achtereen loopen ze hun wachtjes, ook gedurende de Zondagen. Hun leven is zwaar en zonder eenige andere ontspanning dan de rust in de kooi. Na die maanden komen ze weer thuis en opeens slaan de strak gespannen zenuwremmen los. En de goede burger schudt zijn hoofd en voor hem is weer bevestigd, dat zeeman en zuiplap onafscheidelijke begrippen zijn. Zoo wil hij den zeeman ook zien afgeteekend in de boeken en er zijn schrijvers, die zich alleen naar het verlangen van het publiek richten . . .

Er zijn ook kapiteins, stuurlieden, marconisten en machinisten. Velen met een grondige vooropleiding van H.B.S. of gymnasium. Ook zij werken maanden aaneen dag in, dag uit, gespannen in den steeds opnieuw terugkeerenden strijd tegen de zee. Maar ook zij zijn zeelui en ook van hen wordt verlangd, dat zij dronken zijn, achter meiden loopen en vloeken. Vandaar, dat een schrijver van een zeeroman van een criticus te hooren kreeg, dat zijn figuren te gekuischt spraken. Omdat ze niet vloekten, die kapitein en die stuurman, die hij naar het werkelijke leven had geteekend, niet als uitzonderingen, maar als gewone typen uit een groote groep.

Het gebruik van grove taal, van sterke woorden en het schilderen van fel-realistische gebeurtenissen is nog te veel het materiaal van den Nederlandschen auteur van de zee. Als we onzen blik naar andere volken richten, zien we ook wel dergelijke schrijvers, maar daarnaast verheffen zich de grooten, als de Duitschers Hauser en Elert. Hun taal is ook streng gekuischt en hun mannen schilderen ze in hun werkelijke leven aan boord en niet in dien uitzonderingstoestand in de havenbuurten.

Het valt te betwijfelen of een der zee-auteurs, die wij thans hebben, zal groeien tot het formaat van een Hauser bij voorbeeld. Doch wanneer wij er slechts één krijgen, die met dezen auteur op één lijn is te stellen, kunnen we tevreden zijn. Dan zal voor ons de zee gaan leven en met haar het schip en de zeeman zooals zij werkelijk zijn, in hun individualiteit, doch ook in hun onverbrekelijke verbondenheid.

PROF. HANS MERX

MORITZ VON SCHWIND EN DE MUZIEK

Geheel het werk van den romanticus Moritz von Schwind bestond in een gevoelvol uitbeelden van muziek door middel van vormen en kleuren. Evenzoo musiceerden de echte romantische dichters bij voorkeur in gedachten en woorden en zagen zij in een volwaardige omschrijving van de muziek door middel van het woord hun kunstzinnig ideaal. In Schwind leefde het aesthetisch geweten van den Oostenrijkschen muziekliefhebber. Hij was de intieme vriend van Schubert, hij schepte innige vreugde in de muziek van Mozart, hij had begrip en vereering voor het werk van Beethoven. Zoo was hij wel bij uitstek er toe geroepen een zelfstandig vertolker van hun kunst te worden. Dat voor een waarlijk kunstzinnige natuur het bepaalde gebied van haar scheppingen te eng kan worden, en dat zij, strevend naar een machtige, vrije schoonheid, haar eigenaard verbreedt en verdiept, daarvan is Moritz von Schwind een voorbeeld.

De liefde tot de muziek, die zoowel bij Schwind als bij Lenau en Grillparzer een stuwende kracht was, werd reeds vroeg in zijn jeugd bij hem gewekt.

Als zoon van een hartstochtelijk muziekliefhebber wordt Schwind op jeugdigen leeftijd in piano- en vioolspelen onderricht en sedertdien begeleidt de viool hem als grootste vriend door alle moeilijkheden des levens. In het „Mondscheinhäuschen" werd overdag vlijtig geteekend en 's avonds regelmatig gemusiceerd. Hier heeft zonder twijfel menig lied van Schubert den weg tot het hart van een intiemen kring toehoorders gevonden, en de voor deze liederen zoo typische zwaarmoedigheid en sprankelende humor hebben in Schwind's latere leven steeds nageklonken.

Naar aanleiding van den dood van Schubert teekent hij een kleine prent, waarop in zittende houding een treurende schutsengel is afgebeeld, op wiens schoot twee allegorische figuren, de idyllische en de melancholische muziek van Schubert, rusten. De herinnering aan zijn geliefden vriend begeleidt hem door alle stadia van zijn ontwikkeling als kunstenaar en in de door muziek geïnspireerde schilderijen gedenkt hij hem in dankbaarheid en trouw.

De schilder Schwind, die in 1819 nog haast als knaap — op nauwelijks 16-jarigen leeftijd — Schubert ontmoette, had met den grooten liederencomponist een innige vriendschap gesloten. Schwind vertelt over Schubert het volgende uit het jaar 1824: „Nu werkt hij reeds langen tijd met den grootsten ijver aan een octet. Wanneer men overdag bij hem komt, zegt hij „Goeden dag, hoe gaat het?" — „Goed". En werkt verder, waarna men zich in stilte verwijdert.

Dergelijke getuigenissen interesseeren ons, omdat zij voor ons als het ware het eenige bewijs zijn, dat deze haast onbegrijpelijke werken door een werkelijk mensch en in bijzijn van andere stervelingen zijn geschapen en hun oorsprong dus niet door de sage in nevelen wordt gehuld.

Geboren in Weenen, kwam Moritz von Schwind later in München wonen. In Weenen was hij leerling van Schnorr, in München van Cornelius. In de schilderkunst bloeide in dien tijd, met als uitgangspunt het landschap der classicisten, de kunst op van de laat-Romantici, van Richter en Schwind tot Böcklin. Schwind is mannelijker dan Richter en beweegt zich gemakkelijker in het rijk der phantasie. Hij is een typisch voorbeeld voor die wonderlijke eigenschap van deze laat-Romantici, dat zij gebrekkige teekenaars en nog slechtere schilders zijn, maar niettemin toch groote en echte kunstenaars. Zuiver formeel gezien kan Schwind niet bevredigen en zijn vereerders, die alles, wat zij van hem te pakken konden krijgen, publiceerden, hebben hem een slechten dienst bewezen.

Vol liefde verdiept hij zich in de natuur, maar hij droomt van haar, in plaats van haar nauwkeurig waar te nemen. Hij zingt en dicht met het penseel. Muziek en poëzie hebben bij hem de schilderkunst verteerd. En toch is hij schepper, heer van het rijk, waarin hij gebiedt.

Na een tastend zoeken in het begin kreeg Schwind vasten grond onder de voeten, toen hij begon met het illustreeren van de Duitsche sage en het sprookje. Hier voelt hij zich thuis. „De mooie Melusine", „Rübezahl", „Assepoetster", „De zeven raven" en heel het volk van de aardmannetjes zijn hem vertrouwd. Hij ziet ze, zooals het volk er van droomt en er in gelooft, in eenvoudigen vorm, in het geheel niet griezelig, maar veeleer goedaardig. Zoo ziet hij ook het bosch, waarin zij huizen, de zonnige Duitsche landen en vader Rijn met zijn burchten en mooie Lorelei.

Het liefste spint hij de sagen verder uit en maakt hij er illustraties bij. Hij begrijpt de taal van de muziek als

geen tweede en hij toovert bij de klanken van Beethoven's symphonieën een tekst in figuren. Zijn phantasie namelijk is een onuitputtelijke bron.

Dat de muziek voor hem een ernstige levensbehoefte was, bewijzen talrijke interessante uitlatingen van Schwind in brieven aan vrienden en vriendinnen. En terwijl hij met de uitwerking van de Wartburg bezig is, is het steeds weer, zooals Riehl in zijn interessante herinneringen aan Schwind vertelt, een bijzonder genoegen voor hem een kwartet te kunnen vormen: „je schlechter es mit der Malerei gegangen, um so begeisteter und nachhaltiger wurde darauflos gegeigt". Aan de hand van zijn meest bijzondere composities, grootere en kleinere schilderijen, is de muzikale draad, die door zijn kunstzinnig scheppen loopt, duidelijk na te gaan. Zijn eerste groote werk, „De Bruilofstoet van Figaro", waarvoor Grillparzer en Beethoven waardeering hadden, getuigt reeds in sterke mate van dat „muzikale". Hier laat Schwind op den ruiter, die den bruiloftstoet opent, een muziekkapel volgen, bestaande uit trompettisten en paukenslagers, blazers en violisten, een waldhoornblazer en een basspeler. Zijn „Heilige Caecilia" is een geschilderde hymne op de schutspatrones van de geestelijke muziek, wier betoovering eens door Goethe bij Raphael's schilderij van Caecilia in Bologna zoo sterk werd ondervonden. Schwind's „Caecilia" is eveneens in Raphael's geest opgevat en met bijzondere fijnheid en innigheid uitgewerkt.

In München ontstaat de „Romance", een allegorische vrouwenfiguur die, hoog te paard gezeten en rijdend door een tooverwoud, de luit bespeelt. In het fresco van Karlsruhe geeft Schwind op innemende wijze uitdrukking aan zijn fijn muzikaal gevoel. Men meent haast het frissche, jubelende gezang te hooren, dat uit gelukkige, jeugdige harten opstijgt.

Gedurende zijn verblijf in Frankfort schildert Schwind bij voorkeur muzikantenscenes. Wij zien den rondtrekkenden doedelzakspeler, die het zich in de cel van den kluizenaar bij diens afwezigheid gemakkelijk heeft gemaakt. Of er komen vijf muzikanten op het slot, om bij een bruiloftsfeest op te treden. De levens- en liefdesroman van een gevierd zangeres wordt aanleiding tot het artistiekvolmaakste, zoowel wat vorm als inhoud betreft betooverend doek „De Symphonie". Het schilderij is als project voor wandversiering van een muziekkamer gedacht en is, zooals Schwind zelf aangeeft, ontstaan met gebruikmaking van de „Fantasie für Klavier, Orchester und Chor" van Beethoven, opus 80. Zijn vierdeelige compositie correspondeert volledig met de vier deelen van een symphonie. De „Elfenreigen" in de Schack-galerij heeft een geheel eigen muzikaal stempel; de dansende gestalten vormen een zeldzame harmonie. In de „Lachnerrolle" zien wij, hoe Ludwig van Beethoven, gezeten onder een eik en verzonken in het mysterie van zijn scheppend vermogen, het ontwerp voor de Eroica opstelt.

De vereerende opdracht om de pas gebouwde Weensche Opera met fresco's te versieren, geeft Schwind volop gelegenheid zijn muzikale lievelingen te vereeuwigen. En zoo schildert hij scenes uit de Zauberflöte en geeft hij de figuur van Papageno de trekken van Mozart's gelaat, zooals ons dat uit diens portretten bekend is.

Hij laat de orgelstemmen van Haydn's Schöpfung weerklinken en wekt Schubert's liederen en balladen, evenals Weber's romantiek uit de Wolfschlucht tot nieuw leven.

Wanneer men deze bonte, steeds levendige reeks schilderijen aan het oog laat voorbijgaan, dan zal men Schwind het praedicaat „schilderende Schubert", dat hem zijn tijdgenooten verleenden, nog eens en met nadruk toekennen, want slechts hij, die den musicus in hem heeft leeren kennen, zal den schilder en kunstenaar volledig vermogen te waardeeren.



MORITZ VON SCHWIND: SILHOUET



MORITZ VON SCHWIND: SILHOUET

DR M. C. TER WEER

Kultuur en Gemeenschapsgedachte

In het begin der 19e eeuw gaf de Fransche philosoof Auguste Comte in zijn Cours de Philosophie Positive een ethische theorie, waarbij het altruïsme — in zijn tegenstelling tot het egoïsme — tot beginsel van alle zedelijkheid werd verheven en het „vivre pour autrui" de kern van het zedelijke werd genoemd. Het wezen van dit altruïsme — zooals hij het noemde — zag Comte in den drang naar en de bevordering van de gemeenschap, hetgeen inhoudt een onderdrukking van het egoïsme als streven naar eigen persoonlijk welzijn en uitsluitend bevordering van het eigenbelang.

Het is hier niet de plaats om de geschiedenis van deze opvatting in den breede na te gaan. Met enkele korte opmerkingen mogen we volstaan. Reeds Aristoteles leerde, dat de socialiteit een deel van de menschelijke natuur vormt. Meer of minder pessimistisch-getinte opvattingen omtrent de egoïstische neigingen der menschen wisselden elkaar af; we behoeven slechts te herinneren aan de geschriften van Hobbes (De Cive en Leviathan) en zijn tegenhanger Shaftesbury of ook aan Mandeville, die op het voetspoor der Fransche moralisten en onder invloed der Engelsche Empiristen in zijn „Bijenfabel" slechts in het puurste eigenbelang de eenige ware drijfveer voor de menschelijke handelingen kon ontdekken. Het Duitsche idealisme, uitgaande van het vertrouwen in den mensch, was vol van zonnige toekomstverwachtingen. Fichte, de idealist, gaf in zijn „Geschlossener Handelsstaat" een beeld van een socialistische gemeenschap, die uitreikte boven de bloote collectiviteit der enkelingen. De rationaliteit der 18e eeuw daarentegen zag in een „Contrat Social" den grondslag der menschelijke samenleving. De 19e eeuw eindelijk zag het atomistisch liberalisme ontstaan, maar ook werden theorieën als het utilisme van Stuart Mill en het hedonisme als sociale ethiek — het grootste geluk voor de grootste massa — gepropageerd, waarbij dan de vraag, wat eigenlijk onder geluk verstaan moet worden, onbeantwoord bleef. In 't algemeen kan men wel zeggen, dat de 19e eeuw ten opzichte van de gemeenschapsgedachte vrij onvruchtbaar is gebleven. We behoeven er slechts aan te herinneren, dat juist de 19e eeuw een vreeselijke uitbuiting te zien gaf van de door het kapitalisme onderdrukte arbeiders, hoe vrouwen- en kinderarbeid welig tierden en onmenschelijke toestanden heerschten in de fabrieken. De gemeenschapszin van het liberalisme uitte zich voornamelijk in wat philantropie en in tolerantie. Sociaal-ethisch evenwel was de 19e eeuw een tijd met weinig initiatief en met weinig spanning. Dit geldt voornamelijk voor de 1e helft der 19e eeuw.

De tweede helft der 19e eeuw geeft andere tendenzen te zien; het is het tijdvak der nationale oorlogen. En hier raken we een punt aan, waaruit blijkt, welke functie de 19e eeuw gehad heeft ten opzichte van het onderwerp, dat ons hier bezighoudt. Want in dit tijdvak nemen we een toenemende integratie der nationale volksgemeenschappen en de innerlijke concentratie der Staten waar.

Men werd er zich inniger van bewust — de diepere oorzaken hiervan laten we buiten beschouwing — te behooren tot een nationale gemeenschap, verbonden door afstamming, taal of historische lotgevallen. Natuurlijk was dit nationale bewustzijn niet overal even duidelijk. In het algemeen kan men echter wel zeggen, dat de gemeenschapsgedachte zich verbreidde, maar op de basis van het nationale zelfbewustzijn. Weliswaar had het vaak den schijn, alsof de ontwikkeling geheel tegengesteld verliep, we herinneren aan de opkomst der sociaal-democratie. Het feit evenwel, dat deze den Wereldoorlog niet heeft kunnen verhinderen — ondanks haar pretenties van samenbundeling van het wereldproletariaat —, spreekt in dit opzicht boekdeelen en bewijst, dat ze geen kracht van werkelijke beteekenis was. De sociaal-democratie is een typisch-joodsch geestesproduct met haar klassenstrijdwaan. De gemeenschapsgedachte is door haar dan ook niet in het minst bevorderd, ondanks alle phrasen die het tegendeel moesten bewijzen. Het marxisme leerde den menschen het denken in klasse-tegenstellingen en de onheilvolle sporen daarvan zijn ook in de wetenschap — met name in de Sociologie — overduidelijk aan te wijzen. Beteekenisvol was bv. de afwijzende houding, die het marxisme aannam tegenover de philantropie en de Caritas in het algemeen; tegenover het individueele recht van den economisch-zwakke op ondersteuning mocht niet de minste dwang tot prestaties tegenover de gemeenschap staan. Het marxisme toonde zich door deze houding een echt gewrocht der negentiende eeuw; want de caritas is — ondanks de onzuivere bijoogmerken, die er vaak in vallen op te merken — toch in den grond een uitvloeisel van het gemeenschapsgevoel, dat zijn praktischen neerslag vindt èn geactiveerd wordt in het sociale bewustzijn.

Dit sociale bewustzijn nu vindt zijn veld van werkzaamheid in de eerste plaats in de nationale volksgemeenschap. Dat deze kring in vroeger eeuwen veel kleiner was dan tegenwoordig, doet hier niets aan af. De innerlijke concentratie der nationale staten veroorzaakte de verwijding, verruiming van dit verschijnsel.

Het besef van tot een dergelijke nationale gemeenschap te behooren, is van ver strekkenden invloed op de kultuur. Ondanks alle internationalisme hebben de kulturen der Europeesche landen een eigen, nationaal stempel be-

houden, dat natuurlijk op het eene gebied duidelijker te voorschijn treedt dan op het andere. Gelijkmakende invloeden werken voornamelijk aan den buitenkant.

Het versterkte gemeenschapsgevoel bevordert vanzelfsprekend de belangstelling in de eigen nationale kultuur, niet alleen ten opzichte van het beleven, maar ook van het nieuw scheppen van kultuurwaarden, al was het dan alleen maar door den steun, dien de staat kan geven — zakelijk èn moreel — aan den kultuurschepper. En wat de Overheid sanctionneert, wordt gemakkelijker door het publiek aanvaard.

Alles bij elkaar genomen lijkt het niet gewaagd te beweren, dat de gemeenschapsgedachte zich daadwerkelijk alleen in de kultuur kan uitwerken via het nationale bewustzijn, dat dus den grondslag vormt voor het kultuurbeleven.

Daarbij wordt de eigen kultuur bij voorkeur gezien niet als tegenstelling tot — maar wel staande naast andere kulturen. Op deze wijze kan dit kultuurbesef ook weer bijdragen tot een krachtiger maken der gemeenschapsgedachte en zoo voltrekt zich de wisselwerking tusschen beide.

Het besef van nationalen samenhang vormt dus den grondslag voor een nationale kultuur. Deze beide zijn onverbrekelijk verbonden. Beschouwen we den nationalen volksstaat als de verwijde gemeenschap, die hierna haar afsluiting vindt, dan vormt de kultuur het levende bindmiddel tusschen haar deelen. En hiermede bedoelen we vooral de geesteskultuur. Versterking van den kultureelen band beteekent dus ook versterking van de geheele gemeenschap op allerlei gebied. Vergrooting van het aandeel, dat ieder lid der gemeenschap aan de kultuur heeft — door opvoeding en onderwijs — is daarom een gemeenschapsbelang van de eerste grootte.

P. MULDER

ATMOSFEER EN STEMMING ALS GEMOEDSUITDRUKKING VAN DEN LANDSCHAPSCHILDER

In een klein gedicht raadt Goethe den schilder en dichter de indeeling van Howard te bestudeeren en de overgangen der bewolking in de atmosfeer nauwlettend gade te slaan. Al wisten onze groote landschapschilders niets van Howard af, zij waren er niet minder groote wolkenkenners en wolkenbouwers om. In die wolken, die zoo goed geschilderd zijn, dat zij een vergelijking met de fraaiste kleurenfoto's in de internationale wolkenatlas glansrijk kunnen doorstaan, legt de schilder zijn geheele hart. Weissenbruch, de opgewekte en vitale, zei het reeds: „Laat me alleen maar de lucht en de wolken goed krijgen in m'n schilderij en de rest komt vanzelf. Alles wat we verlangen komt van boven".

De wolken en de atmosfeer bepalen de stemming in het landschap. Die stemming kan zijn rustig of onrustig, vredig of dreigend, blij of weemoedig, droomerig of hartstochtelijk, koel of drukkend, eenzaam of gezellig en feestelijk, weidsch en grootsch of intiem, enz. De wolken zelf hebben een gevoelswaarde.

In het belangwekkend werk van Hellpach, „Geopsyche", is een hoofdstuk gewijd aan de verhouding van den mensch tot de natuur. Hoe een stemming in ons „irradieert" op de wereld daarbuiten en hoe die irradiatie van ons gevoel leidt tot „*Anähnelung*" van alle andere ervaringen.

In zijn landschap geeft de schilder zich op natuurlijke en spontane wijze, hij kiest onbewust of min of meer bewust motieven en stemmingen, die met zijn innerlijke structuur overeenkomen en slechts uit reactie die welke ermee in tegenspraak zijn. Het landschap is in de meeste gevallen een echte „état d'âme" en de toegewijde beschouwer heeft hier de beste kansen om tot het innerlijke leven van den schilder door te dringen. Maar hier begint meteen het moeilijkste probleem van ernstig kunstonderzoek: òf men raakt verstrikt in het objectiefgegevene: de voorwerpelijke en technische zijde van het kunstwerk, òf men zoekt eenzijdig naar het subjectieve: de persoonlijke uitdrukkingswijze van den schilder in zijn werk. Bij 't bekijken der objectieve waarden komt men vrij gemakkelijk tot vergelijken en afwegen, tot overeenkomsten en verschillen, waarmede de kunstcritiek vaak wat al te luchthartig omspringt en waarvan in het Meinummer van dit blad (Dr F. M. Huebner: Kunstcritiek zooals zij niet moet zijn, blz. 251) een paar markante voorbeelden te vinden zijn.

Maar ook het onderzoek van de andere twee stijlbepalende momenten, het subjectieve deel, zit vol voetangels en klemmen en leidt gemakkelijk tot gewaagde speculaties, omdat niet alle wezenlijke trekken van den stijl volledig bekend zijn; omdat de weg van het gemoed des kunstenaars door het werk heen naar den beschouwer een veel langere en moeilijkere is dan bijvoorbeeld door het handschrift.

Zooals men wel van den portretschilder zegt, dat hij niet méér in zijn koppen legt dan er in zijn eigen kop zit,

zoo kan men ook van den landschapschilder getuigen, dat hij niet meer in zijn doek kan leggen dan wat er aan zielerijkdom in hem verborgen ligt. De kenner voelt het wezenlijke van een persoonlijkheid in elk van diens werken, hij kan genieten van een bepaalde techniek, een bijzondere vormgeving, een fraaie compositie, maar zonder de gedachte aan de geheimzinnige macht, die de hand tot schilderen zette, is elk kunstgenot onvolledig en in vele gevallen nutteloos en waardeloos.

Dan beginnen ook wolken en stemmingen een eigen taal te spreken, dan wordt het duidelijk, dat de schilder van zon en zomer, van vruchtbaarheid en bloei, van gezonde welgeschapen vroolijke menschen een andere geestelijke structuur heeft dan de schilder van wijde horizonten, van droomige schemeringen, grijze regensluiers over verlaten akkers en eenzame heiden, die deze trieste wereld nog bevolkt met sombere, lijdende wezens! En deze schilder is weer een ander mensch dan hij, die dreigende onweersluchten met de valsche schittering van een „coup de soleil" of pikdonkere nachten met nauwlijks herkenbare omtrekken van hemel en aarde op het doek brengt. Is het wonder, dat het kunst beschouwen en beoordeelen dan toch weer uitlokt tot het maken van vergelijkingen, die, hoe gevaarlijk ook, het voordeel hebben, dat zij niet beginnen bij de doode materie, maar bij den levenden mensch! Menschen, die lijden en strijden, die uitdrukking pogen te geven aan hun zielenood, hun hartstochten, hun innerlijke verscheurdheden, hun blijdschap, hun berusting, hun vroomheid.

De schilderkunst is niet belangrijk om haar scholen en stijlen, maar om al die temperamenten, die haar beoefenen!

Juist bij het landschap, door het medium van stemming en atmosfeer, is het mogelijk temperamenten te herkennen, vooropgesteld, dat men hierbij zooveel mogelijk materiaal van een en denzelfden kunstenaar bestudeert. Groote tentoonstellingen, waar elke schilder maar met een of twee werken vertegenwoordigd is, zijn daartoe dus minder geschikt.

En dan zien wij de groote hartstochtelijken met hun vitale wilskracht, hun gemoedswarmte, hun gericht zijn tot de wereld, cholerici dus, die van nature de echte schildersdrift bezitten en breede borstelaars zijn. Ook de minder emotioneele sanguinicus behoort hiertoe, de levenslustige volbloedige mensch, sociabel, maar vaak ondiep in zijn kijk op de natuur. Zij hebben een voorkeur voor blonde, aantrekkelijke tafereelen in het landschap, zij hebben den grooten vorm het breede plan, de levendige, sterke, somtijds overladen compositie. Zij voelen de kracht, de spanning in hemel en aarde, zij zijn de Rubensen onder de schilders en in kleiner formaat loopen er nog veel van zulke door de Hollandsche polders! Groote gevaren bedreigen hen: door hun voortdurende gerichtheid op de uiterlijke wereld, hun verbreed bewustzijn, hun opgewekt en minder diep gevoelsleven kunnen zij bij al hun volbloedigheid gaan lijden aan geestelijke anaemie en door hun gebrek aan innerlijkheid verstarren in schema en schablone. „Der Künstler und die Kunst verderben, denn Sie entarten zu einer aesthetischen Komforterscheinung" (Jorg Lampe.) Ook hier dus ontaarde kunst!

Een voor de begrippen van den noordschen mensch belangrijke verschijning is veeleer de gevoelige naar binnen gekeerde schilder, de door innerlijke tegenstrijdigheden verscheurde. Zij zijn de gekwelde „grüblerische" naturen. Indien hun gevoelige aandacht zich al richt op de dingen der wereld en hen verheugt, dan willen zij den samenhang daarvan overpeinzen, de geheimen tot hun diepste diepte doorvorschen. Een te groote verstandelijkheid daarbij kan de oorspronkelijke aandrift remmen, en tenietdoen en het schilderachtig-scheppende doen verkeeren in letterkundige voortbrenging, zooals we o.a. bij onze „neomonumentalen" zagen. Bij een levendige fantasie komt het vaak tot ingewikkelde betooverende voorstellingen, overladen met kleinwerk, zooals bij Dürer en om dichter bij het heden te blijven bij van der Velde. De sterk naar binnen gerichte schilder en zijn kunst staan al evenzeer aan groote gevaren bloot; hij kan geheel onbegrijpelijk worden in zijn autistisch scheppen, zoodat zijn werk nauwelijks nog van schyzophrene voortbrenging te onderscheiden is, De laatste werken van Thijs Maris, de vlammende cypressen en de laaiende zonnen van van Gogh staan nog maar aan het begin van dezen noodlottigen ontwikkelingsgang (zie ook E. Gerdes: „Over kultuurpolitiek", de Schouw, April, blz. 179). Zelfs de meest karakterlooze individuën, zonder eenigen aanleg, kunnen zich in expressionistische e.a. uitingen een aanstellerigen schijn van diepte geven.

Er is een wisselwerking tusschen al deze schilderspersoonlijkheden en de gemeenschap. De grootheid en kracht van de Gouden Eeuw straalt door ook in de werken der groote landschapschilders. Maar beteekent dit nu, dat zij allen kerngezonde harmonische menschen waren, die de kunst maar voor het bevelen hadden? Zijn daar niet een fijngevoelige van Goyen, een sterke zonnige Cuyp, een evenwichtige nuchtere Hobbema (zie afb. blz. 468), een bezonken verinnigde Ruisdael, een droomerige van der Neer, maar ook een gekwelde eenzame visionnaire Seghers, een met innerlijke tegenstrijdigheden worstelende Rembrandt, een opstandige rustelooze Brouwer? Men beschouwe Seghers' „Rotsen"; Rembrandt's „De Drie Boomen" en zijn onweerslandschappen; men zie de schrijnende „Schemering" en „Zonsondergang" van den „vroolijken" luidruchtigen schilder der drinkebroers!

Ongemeen boeiend is de verscheidenheid van temperamenten bij de schilders, die werkten tusschen 1860 en 1900. De Marissen, Weissenbruch, Breitner, Verster, van Looy, Mauve, van Gogh, Voerman, Witsen, de Zwart, Tholen, Karsen, enz. Evenwichtige ruige kerels zijn er bij, maar de meesten zijn in voortdurend conflict met de wereld en met zichzelf, terwijl zij toch hartstochtelijk pogen zich uit te spreken, zich te geven in hun factuur. Hierbij zijn merkwaardige dingen op te merken. De naar buiten gerichte schilder ondergaat invloeden. en stroomingen en verwerkt ze beter al naarmate hij meer

diepgang en ruggegraat heeft. De ondiepe ijle naturen blijven het stempel dragen van een vereerden voorganger, leermeester of vriend; anderen moeten zich losrukken van een talent, dat hen in den ban houdt, maar dat naar aard en wezen geheel van hen verschilt (b.v. Roland Holst van Breitner). De sterk naar binnen gerichte sluit zich gemakkelijk af, maar norsche zelfcritiek, minderwaardigheidsgevoel en zelfkwelling doen hem vaak zijn beste werk verloochenen (Thijs Maris). Soms treedt een verstilling in bij 't voortschrijden door de levenstijdperken; na een uitbundig begin komt het tot groote teruggetrokkenheid en verdieping zooals bij Verster. Een andere maal zien wij hoe een schuwe overgevoelige schilder eens naar buiten treedt en in een luchtiger toon werkt en omgekeerd hoe een krachtige naar buiten gerichte natuur zich in mist en duister terugtrekt en een periode van getob en menschenhaat begint.

Wonderlijk zijn de misverstanden tusschen kunstenaars, hun foutieve waardeering, terwijl zij zich als genieters en kenners toch geheel willen geven, „medespelers" willen zijn. Het is te verklaren uit „de onvolledige functie". De realiteitswaarnemer begrijpt den droomer „den passieven weemoedsmensch" (Havelaar) niet; de fijngevoelige vindt den realist grof en wijst den schilderdenker af als „literair"; de intuïtieve vindt alles oppervlakkig aan den realist en het koele cerebrale type oordeelt den fijngevoelige als aanstellerig, slap of vrouwelijk, den hartstochtelijke als bombastisch en theatraal. Om een voorbeeld te geven: het zal moeilijk zijn voor de fijngevoelige bewonderaars van van Goyen's lyrische kunst, van Corot's in zacht sfumato geschilderde idyllen, van de verdroomde wereld van een Voerman (zie afb. blz. 468) of van der Ven, om zich in te leven in Böcklin's „Doodeneiland", „Ruïne aan Zee "of „Drakenkloof"; in Bracht's „Oevers der vergetelheid" met scherpe rotsen en aangespoelde schedels; in Willink's „Zuilenheilige" en andere „laatste oordeel"-stemmingen. (Het is verleidelijk in dit verband dieper in te gaan op de gestalte-psychologie, „Lösungs-" en „Spannungs"-rhythme enz.)

Hier openbaart zich verder de eeuwige antithese Delacroix—Ingres; klassiek-romantisch; dionysisch-apollinisch. „Het rhythme in de kunstgeschiedenis berust eenvoudig op het feit, dat de schoonheid een zinnelijk en een geestelijk bestanddeel heeft, waartusschen altijd om het evenwicht of overwicht geworsteld zal worden" (Brom).

Maar iedere kunstenaar is ook lid van de samenleving, behoort aan een volk, een ras, een kultuur. Hij ondergaat de invloeden van het collectieve dat zooveel meer is dan duizend-en-een-maal het individu; het „Wij" en het „Ik" treden in wisselwerking en ook hiervan vormt zich de neerslag in het kunstwerk. Eenerzijds is de kunstenaar met duizend fijne draden sociaal gebonden, anderzijds in geheimzinnig verband met de diepe onderstrooming van den oneindigen Geest. Als wij 't zóó aanvoelen is de kunst niet anders dan de Idee, die zich in de wereld der verschijnselen openbaart (Hegel). „Alle kunsten zijn kunst door *taal* der Idee te zijn" (Bierens de Haan).

De ziener Caspar David Friedrich meende, dat een schilder niet alleen moet schilderen wat hij vóór zich ziet, maar bovenal wat hij ín zich ziet en wanneer hij dít niet kan moet hij het andere ook maar nalaten. Naar deze maatstaf gemeten is de loopende-band-voortbrenging van een groot aantal landschapschilders, waaronder er zijn, die een naam hebben op te houden, als een ernstig vergrijp op te vatten, als een bewust ontwijken van de verantwoordelijkheid, die iedere kunstenaar heeft te dragen tegenover de diepe nooden, maar ook tegenover de revolutionnaire beteekenis van dezen tijd.

Samenvattend doen wij een poging om het verband aan te toonen tusschen de innerlijke gesteldheid, het karakter van den kunstenaar en bepaalde stijlmomenten, landschapsmotieven, genres, kleur, lijnverloop, détails, en deze overeenkomsten, naar zielkundige onderscheidingen, in een schema (blz. 481) te rangschikken. Het gaat hier vanzelfsprekend niet om scherpe begrenzingen, maar om nuanceeringen, om vloeiende overgangen, in overeenstemming met het dynamische van ieder groeiproces, iederen ontwikkelingsgang. Kunstenaars kan men niet in hokjes zetten of determineeren als planten in een Flora!

Met C. H. de Boer nemen wij gaarne aan, dat het wereldgenie Rembrandt „door het myrakuleuze feit van zijn scheppende almacht tot een God wordt in onze oogen" (pag. 315, De Schouw 6 - '43). Rembrandt, evenals Shakespeare, was een phenomeen, met tienduizend zielen, een eenheid van tegendeelen. Schmidt Degener heeft al eens getracht om door te dringen in het geheimzinnige en duistere gebied van Rembrandt's tegenstrijdigheden (Rembr. catal. 1935), die ook in zijn veelzijdige landschappen tot uitdrukking komen. Men vergelijke b.v. eens zijn frissche spontane blijgestemde teekeningen in de omgeving van Amsterdam met zijn wonderlijk gecomponeerde beklemmende onweerslandschappen! De levensbijzonderheden van den meester zijn van groot belang voor de kennis van zijn persoonlijkheid, van dat fascineerende complex mensch-kunstenaar, waartusschen de tachtigers met hun l'art pour l'art een onnatuurlijke scheiding maakten; de kunst „los van het concrete, bloedwarme leven" (A. B. Roels: Kultuur en Natuur, pag. 212, De Schouw 4 - '43).

„En wat zou men b.v. met een Goethe moeten beginnen, wanneer men „de mythe, die uit zijn werk opklinkt" als de ware geschiedenis van zijn eigen leven, als „eigenlijkst levensbericht" beschouwde, zonder dat particuliere leven zèlf te kennen? In vele moderne schildersbiographieën komt al meer en meer het zielkundig onderzoek van den mensch-kunstenaar in de plaats van het beschouwen van voorwerpelijke, technische inhouden en van allerlei „ismen", want hoofdzaak blijft het om aan te toonen, dat een kunstenaar is en zich uitdrukt, zooals hij krachtens zijn aanleg van binnen uit moèt zijn en niet anders zijn kan en zich ontwikkelt in overeenstemming met zijn eenmalige psycho-physische structuur!

INNERLIJKE GESTELDHEID, KARAKTER — **LANDSCHAPPELIJK GEGEVEN**

Natuurlijken

Waarnemers, sanguinici — naar buiten gericht — *warme gevoeligheid.* Zelfbewuste robuste persoonlijkheid — *schilders uit één stuk — realisten* — overwegend gezonde blijgestemde kunstenaars — phlegmatici — nog meer rustige *evenwichtigheid* — probleemlooze kunst — eenvoudig — liefdevolle verdieping in het détail — zakelijk, ordelijk, niet vrij van berekening. (Overgangstypen naar fijngevoeligen en denkers.)

Ontaardingsvorm

Bij verminderde gevoeligheid en aandacht maakwerk, *schablone, herhaling*, verstarring, *manierisme*, peuterigheid, burgerlijke braafheid, onechtheid. Epigonisme bij oppervlakkige naturen.

Gebondenheid aan land en volk; boeren-, visschers-, vee-schilders — *bonte stoffage, plasticiteit* — bij alle natuurgetrouwheid sterk persoonlijk — breed geziene natuur. *Intimiteit* — straatjes, hofjes, dorpshoekjes, levendige zoowel als gedempte kleurgamma's — *vertellende kunst* — *romantisch realisme.*

Schilders

Salomon van Ruisdael, Alb. Cuyp, Hobbema, Koekkoek, Roelofs, Jacob en Willem Maris, Weissenbruch. Vele Gooische schilders.

Hartstochtelijken

Nerveuzen, cholerici — *primaire functie* — *gespannen type*, gevoels- en stemmingsmenschen, impulsief, driftig. De „breede borstelaar", groote prikkelbaarheid — werkt met schokken — in uitersten vallend — groote *hartstochtelijkheid* en *emotie* — zinnelijkheid, *directe gevoelsontladingen in de factuur.* Vaak melancholisch — perioden van zelftucht en rustige concentratie — blootgesteld aan invloeden. (Overgangstypen naar „gesloten tragicus".)

Ontaardingsvorm

Bij verminderde spanning gevaar voor *slordigheid* en slapte. Overcompensatie in *opgeblazen bravoure* en *grofheid.*

Motieven, waaraan de emotie zich direkt kan hechten, *dynamisch* geladen onderwerpen. Bewogen wolken, verwaaide boomen, regen en storm, machines, grondwerken, gedraaf van paarden, havens, vechtende dieren en menschen.

Schilders

Adr. Brouwer, Breitner en vele andere impressionisten en literatoren van '80, Jan Sluyters. *Sterk coloristisch.*

Fijngevoeligen

Nerveuzen, sentimenteelen, sanguinici — vaak minder vitaal — droomers — *passieve weemoedsmenschen* — vlucht uit de werkelijkheid — *zoekers naar de diepte* — *herinneringsleven*, vaak *sterke introversie.* De meer expansieve typen zijn minder ongenaakbaar, vaak zeer geestig en gezellig, *kinderlijk*, hartstochtelijk in reactieven vorm — weekhartig. (Overgangstypen naar realisten, sanguinici.)

Ontaardingsvorm

Overgevoelige weeke kunst, zoetelijkheid, met gehuichelde innigheid en diepte, te ver *afdwalen van gemeenschap en werkelijkheid.*

Droomerige morgen- en avondstemmingen — *subtiele vervloeiende vormgeving*, teere lijnen (voorliefde voor populier, berk, els) — *tonaliteit*, fijne *stemmingen*, puntigheid, idyllische sprookjesachtige landschappen, *poëzie van het landleven.*

Schilders

Matthys Maris, Jan van Goyen, Aert van der Neer, Mauve, Gabriël, Jan Mankes, Degouve de Nuncques, Voerman, van der Ven, Corot, Thoma.

Diepzinnigen

Denkers en dichters, sentimenteelen, sanguinici, overwegend introvers — vaak zeer edele harmonische *religieuze* naturen — vroomheid — bezonkenheid — *oneindigheidsbewustzijn* — voorname geesten, veelzijdig — groote fantasie, groote intelligentie, didactisch. (Overgangstypen naar phlegmatici en „gesloten tragicus".)

Ontaardingsvorm

Opeenhooping van gedachten, cerebrale kunst, verstarring in didactiek. *Te veel verstand en te weinig hart.*

Weidsche, grootsche, kalme *panorama's*, romantische brokken natuur, *monumentaliteit*, de aarde in zijn geologische gesteldheid, industrie, ontginning — natuur en arbeid. Ook *visionnaire kunst* en *symboliek*, heroïsme.

Schilders

Claude Lorrain — Poussin, Caspar David Friedrich, Jacob Ruisdael, Philips Koninck, Jan Hackaert, Heyenbrock, H. v. d. Velde.

Tegenstrijdigen

Sentimenteelen, cholerici, *type van „gesloten tragicus"* — onrustig — opstandig *gekweld gevoelsleven, naar binnen gekeerd, verdiept bewustzijn* — eenzaamheidsgevoel — *innerlijke tegenstrijdigheden* — botsing verstand en gevoel — minderwaardigheidscomplexen — angst voor noodlot, ondergang; worstelend om harmonie met zichzelf en met de wereld, — de expansieve typen hebben veel meer contact met de werkelijkheid, hebben warmere gevoeligheid en gemeenschapsbinding. Bij de grootsten komt het tot synthese, zij zijn het diepst *menschelijk.* (Overgangstypen naar nerveuzen, hartstochtelijken en diepzinnigen.)

Ontaardingsvorm

Barokke overdrijvingen en theatereffecten, drakerigheid en gedwongenheid. Gevaar voor *autisme*, deformaties, allerlei *expressionistische a. a. excessen.* Afreageering in afstootelijke, kille of obscene voorstellingen, cynisme — onlust — pessimisme.

Geweldige lichteffecten — *tegenstellingen* tusschen *licht en donker*, rotsen en ruïnes, kerkhoven, *scherpe hoekige vormen, botsende lijnen*, hevige dynamiek — orkaan en onweer — landschappen met gekwelde wezens, martelaars, bedelaars, zieken en noodlijdenden. Vaak vreemd en somber coloriet. Kosmische bewustwording — visionnaire kunst.

Schilders

A. Dürer, Hercules Seghers, Vincent van Gogh en vele andere noordsche Germaansche schilders van groot formaat.

DR FRANS VERMEULEN

DE NEDERLANDSCHE BEELDHOUWKUNST IN EUROPA

V (*Slot*)

Hubert Gerhard is de Nederlandsche meester, die de Italiaansche barok uit de, overigens in wezen ook reeds Nederlandsche school van Giovanni da Bologna, omzet in noordelijke vormen, waarin naar echt Nederlandschen aard het gevoel voor ruimte en bovenal voor de schilderachtig gevoelde ruimte overheerscht. Dit spreekt reeds duidelijk uit zijn groote Mars en Venus-groep, waarin de in evenwijdige richtingen twee aan twee elkaar overkruisende ledematen een spel van schaduwrijke diepten en lichtende „hoogsels" veroorzaken, welker picturale werking evenzeer Nederlandsch is als de robuuste erotiek, die onmiddellijk Rubens voorspelt. Zijn vrouwenfiguren zijn forsch maar nooit zwaar of vleezig, de mannen meer pezig dan gespierd; de gewaden sterk geplooid, als vochtig tegen het lichaam hangend; in de vloeiende gelaatsprofielen gaat een rechte lijn van het voorhoofd over den neus naar den ietwat gewipten neustop; het haar ligt in lange, golvende lokken om den schedel.

Deze kenmerken vinden wij ook terug bij zijn latere in München vervaardigde werken, zooals de bronzen Bavaria van 1596 in den Hofgarten, de in aansluiting bij de Augustusfontein van Augsburg ontworpen zg. Wittelsbacher fontein in de Residentie te München en de Perseusbron in den Grottenhof van ditzelfde gebouw voorts een Mariabeeld, thans staande op een zuil op het Mariaplein, maar afkomstig van het hoogaltaar der Lievevrouwenkerk. Met zijn Duitschen leerling Hans Krumper werkte hij tot 1597 aan de verandering van het laatgotische grafmonument voor keizer Lodewijk den Beier, eveneens in de Lievevrouwenkerk, dat hij omkleedde met de beelden van Beiersche hertogen en vier op de hoeken knielende krijgers, een motief, dat hij wellicht in zijn jeugd had leeren kennen bij het praalgraf van Engelbert II van Nassau in de Lievevrouwenkerk te Breda. Zijn vermaardste en invloedrijkste werk werd wel het bronzen beeld van den beschermheilige der Duitschers, den aartsengel Michael, die Lucifer verslaat, dat hij omstreeks 1590 tusschen de beide portalen in den voorgevel van de St Michaëlskerk aan de Neuhauserstraat plaatste. De indrukwekkende groep is duidelijk geïnspireerd op het bekende schilderij van Raffael, dat paus Leo X in 1518 aan den Franschen koning Frans I schonk en dat thans in het Louvre hangt. Maar in de bewogen dramatiseering van dezen strijd tusschen Hemel en Hel gaat Gerhard boven Raffael uit. Gedurfd noordelijk realisme paart zich hier aan de italiaansche elegantie van de vroege barok, en aldus schiep Gerhard hier de eerste volledige synthese van Noord en Zuid, waardoor hij voor de vroege barok in Zuid-Duitschland eenzelfde beteekenis krijgt als Cornelis Floris voor de Renaissance in de Nederlanden. Het werk vond dan ook navolging, in de eerste plaats bij Gerhard's leerling Hans Reichel, toen deze in 1603 den St. Michael schiep aan den gevel van het Tuighuis te Augsburg, en tenslotte nog in 1733 boven het portaal van het Michaelsklooster te Hildesheim.

Het is wel opmerkelijk, dat Gerhard in zijn rol van bemiddelaar tusschen Italië en Duitschland, als evenknie een tweeden Nederlandschen beeldhouwer naast zich vond in den te 's-Gravenhage geboren Adriaen de Vries (omstr. 1560—1626), eveneens een leerling van Giovanni da Bologna. Nagenoeg evenwijdig loopen de levenswegen van de beide meesters. Want ook Adriaen de Vries komt uit Italië naar Duitschland en krijgt al spoedig opdrachten van keizer Rudolf II, voor wien hij zijn eerste groote werken schiep: eene Psyche, thans in het Nationalemuseum te Stockholm en een Mercurius met Psyche, thans in het Louvre. In 1596 vinden wij den Haagschen meester in Augsburg, waar hij, in het voetspoor van Hubert Gerhard, twee stadsbronnen te vervaardigen krijgt. In 1598 werd de eerste, de Mercuriusfontein voltooid, die, als rustpunt voor het oog, in het knooppunt van twee breede Augsburgsche straten werd geplaatst (zie afb., blz. 486). De bronzen figuur van Mercurius herinnert onmiddellijk aan den Mercurius van Bologna in het Bargello; men vergelijke slechts de afb. op blz. 440 van ons vorige nummer. Trouwens ook de voor Rudolf II vervaardigde Mercurius (uit het Louvre) was reeds een navolging van dezelfde figuur. Maar er is hier — zooals A. E. Brinckmann terecht heeft opgemerkt in zijn Barockskulptur — toch een sprekend verschil: met het oog op de plaatsing in het midden van een kruispunt van straten wordt de romp sterker gedraaid, de rechterarm met den staf zwaait benedenwaarts gestrekt naar voren, en terwijl het hoofd terzijde buigend deze richting volgt, wordt de linkerarm omhoog geheven, zoodanig dat de lijn aan den benedenarm met opwaarts wijzende hand evenwijdig loopt met den hals en als het ware de voortzetting vormt van het naar achter geplaatste rechterbeen. Aldus krijgt ook deze figuur, als bijv. de Sabijnsche Maagdenroof van Bologna, een schroefvormige beweging, maar zij is ruimtelijk van sterker plastische werking; zij is geheel

als vrijstaand lichaam, van alle zijden gelijkelijk te benaderen en te zien gedacht. Zijn tweede bron was de in 1602 voltooide, door Wolfgang Neidhardt in brons gegoten Herculesfontein (zie afb., blz. 485), geplaatst in de Maximiliansstraat, tusschen de Mercuriusfontein en Gerhard's Augustusfontein en in de compositie eenigszins met laatstgenoemde overeenkomend. Immers, terwijl het voetstuk van de Mercuriusfontein zeer eenvoudig is behandeld, plaatste hij thans den met de zevenkoppige hydra strijdenden Hercules op een driezijdig piedestal, op welks hoeken drie bekoorlijke badende Nayaden zitten die behooren tot het kostelijkste dat De Vries heeft geschapen. Tusschen deze argeloos-natuurlijke vrouwenfiguren zijn in de zijvlakken van het voetstuk drie allegorische reliefs aangebracht, waarin zich eigen aard en afkomst van den Nederlandschen beeldhouwer duidelijk uispreken, tegelijk de richting aanwijzend waarin zich de geheele Europeesche beelhouwkunst thans ging ontwikkelen, namelijk de schilderachtig-atmospherische opvatting van de plastische vormen. Dit is een noordelijke, maar in het bijzonder een echt-Nederlandsche trek. Wij onderkennen reeds in de Augsburgsche reliefs van de Vries (afb., zie blz. 485) de tendentie naar het gebeeldhouwde schilderij: tegen een achtergrond van perspectivisch weergegeven architectuur staan de figuren in sterk „schilder-achtige" groepeering zoodanig achter en naast elkander, dat, hoewel zij nagenoeg in één zelfde vlak liggen, door fijn zich wendende, vloeiende modelleering en bijna impressionistisch werkende lichteffecten, dieptewerking en het gevoel van ruimte en lucht er tusschen wordt verkregen. Deze vol-plastische schilderachtigheid kenmerkt overigens geheel de compositie en alle onderdeelen van deze fontein, die „de mooiste is van Duitschland uit dezen tijd" (Brinckmann), en die de geboorte beteekent van de beeldhouwkunst der Barok in het Noorden.

Deze barokke schilderachtigheid ontwikkelt zich verder, wanneer Adriaen de Vries in 1601 naar Praag trekt, dat toen de residentie was van den Duitschen keizer Rudolf II, een prachtlievend en kunstzinnig vorst, die hier een kolonie van kunstenaars had samengetrokken, waaronder talrijke Nederlanders, als zijn hofschilders Bartholomeus Spranger en Hans van Aken, verder Otto van Veen, de vermaarde bouwmeester-schilder Hans Vredeman de Vries en zijn zoon Paul, en vele anderen. Nu begint een periode van verbazingwekkend vruchtbare, vooral ook vlotte en virtuose werkzaamheid in het leven van dezen beeldhouwer, waaruit wij o.a. twee prachtige borstbeelden van keizer Rudolf II uit 1603 en 1607 kennen, voorts eenige allegorische reliefs, thans te Weenen, en talrijke kleinere bronzen figuren. Deze soms al te vlotte werkzaamheid eindigt niet als de keizer in 1612 sterft. De Vries krijgt nu opdracht voor den vorst Ernst von Schaumburg een doopbekken in de kerk van Bückeburg te vervaardigen (1615). Daarna volgt, als een van zijn belangrijkste scheppingen het mausoleum in het koor van de kerk te Stadthagen, een groot drieledig marmeren voetstuk waarop de uit den dood verrijzende Christus in brons, omgeven door bronzen figuren van de wachters bij zijn graf. Het voorbeeld voor de totale compositie is ontleend aan de Opstanding van Christus door Santi di Tito in S. Croce te Florence, terwijl de bronzen soldatenfiguren sterk herinneren aan de figuren van Giuliano en Lorenzo di Medici, in hun grafkapel te Florence, door Michel-Angelo. Maar in vergelijking tot dezen geweldigen voorganger zijn de houdingen bij de Vries overdreven en gekunsteld geworden, al valt een groot kunnen niet te loochenen. Aantrekkelijker dan dit in hoofdzaak in 1617—1620 voltooide werk zijn de bronzen groepen van Venus en Adonis en een Maagdenroof op de slotbrug te Bückeburg, waarin weer herinneringen aan Giovanni da Bologna naklinken. Ongeveer tezelfdertijd (1616—'23) schiep de meester negen bronzen figuren van goden en godinnen voor een fontein in het Deensche slot Frederiksborg. De Zweden ontvoerden deze werken in 1660 naar Drottningholm, zooals reeds tevoren, in 1648, de bronzen beelden, die de Vries nog in 1623—'27 in opdracht van Wallenstein voor den tuin van het paleis Waldstein te Praag had vervaardigd. Vooral deze laatste werken, tuinbeelden, toonen duidelijk het schilderachtige karakter dezer beeldhouwkunst, die met haar naar alle zijden elkaar vrij kruisende en omvattende vormen en met haar sterk verspringende lichteffecten en tegenstellingen van licht en schaduw het streven naar het „heldonker", het „clair-obscur" der gelijktijdige Nederlandsche schilderkunst op geniale wijze benadert.

Kort na Adriaen de Vries, in 1603, kwam ook de goudsmid en schilder Paulus Willemsz. van Vianen naar het hof te Praag. Hij behoorde tot de vermaarde goudsmidsfamilie van dien naam te Utrecht, waar hij omstr. 1550 was geboren. Tot 1596 was hij in Italië geweest en daar had hij zich in de school van Benvenuto Cellini en Bologna een reliefstijl eigen gemaakt, die van bijzondere beteekenis werd voor de ontwikkeling van de goudsmeedkunst. Opmerkelijk is de overeenkomst tusschen den Mercurius op een door hem gedreven zilveren schaal in de Ned. Herv. Kerk te Rijswijk, uit 1607, en den Perseus van Hubert Gerhart te München.

Het is belangwekkend te zien hoe tezelfder tijd gelijksoortige bedoelingen tot uitdrukking komen in het werk van een anderen Nederlander in Zuid-Duitschland, Hans Morinck uit Hoorn, die van 1578 tot aan zijn dood in 1616 werkzaam was in dat oude centrum van Nederlandschen invloed Konstanz, aan het Bodenmeer, waar wij meer dan een eeuw vroeger den grooten Nicolaas Gerhart van Leiden werkzaam zagen (zie blz. 123 van dezen jaargang). Kenmerkend ook voor zijn kunst is de wel typisch Nederlandsche voorkeur voor het schilderij-achtig opgevatte relief (afb. blz. 486).

Intusschen was ook in het klassieke land der beeldhouwkunst, in Italië, de invloed der Nederlanders niet uitgewerkt. En voornamelijk in Rome zien wij door toedoen van uit de Nederlanden stammende kunstenaars verwante verschijnselen optreden als in Duitschland. In het laatste

kwart van de 16e eeuw werken in de Eeuwige stad de beeldhouwer Nicolaas Pippi uit Atrecht en Hans van der Vliet, genaamd Egidio della Riviera, aan de praalgraven der pausen Pius V en Sixtus V in de Sixtuskapel van de kerk S. Maria Maggiore. Zij versieren deze kolossale monumenten met eene reeks reliefs, die geheel in de Nederlandsche traditie zijn gedacht, zooals wij deze reeds, uitgaande van Cornelis Floris, zagen groeien in de werken van Alexander Colijn, Giovanni da Bologna (Jan van Dowaai) en Adriaan de Vries. Uit de vrij gelijkmatig bewerkte vlakken springen deelen van figuren, koppen, ledematen naar voren; daarachter openen zich wijde landschappen, waarin lucht, dampkring en wolken zijn uitgebeeld op een impressionistisch-bewogen wijze, die ongetwijfeld het uitgangspunt en den voedingsbodem leverde voor de kunst van den grootmeester der Italiaansche Barok Giovanni Lorenzo Bernini, die zonder deze Nederlandsche voorloopers niet denkbaar ware.

Juist in den tijd, dat Bernini zijn eerste groote jeugdwerken schiep voor de villa van Scipione Borghese, in 1619, verschijnt in Rome een geniaal Zuid-Nederlandsch beeldhouwer, de 25-jarige Frans Duquesnoy uit Brussel (1594—1643). Hij was de leerling van zijn vader, den door zijn „Manneken-pis" te Brussel populair geworden Jérôme Duquesnoy, maar onderging tegelijk den invloed van den toen op het hoogtepunt van zijn bloei staanden Rubens. Zijn reliefs met musiceerende engeltjes aan het hoogaltaar van de Apostelenkerk te Napels, uit omstr. 1630, zijn als gebeeldhouwde schilderingen van den grooten Antwerpenaar, waarbij wij vooral denken aan diens welbekende doek „Kinderen met den vruchtenslinger" in de Pinakotheek te München, dat overigens oorspronkelijk deel uitmaakte van .... het hoogaltaar van S. Maria in Vallicella te Rome, welks schilderingen Rubens in 1607 voltooid had (volgens Evers, Peter Paul Rubens). Wanneer wij dan echter bevinden, dat deze altaarschildering op haar beurt weer haar voorbeeld had in de reliefs met vruchtenslingers dragende engeltjes aan pauselijke praalgraven in S. Maria Maggiore, die tot stand kwamen onder medewerking, of althans onder zeer sterken invloed van de zooeven besproken Nederlanders Pippi en van der Vliet, wanneer wij dit alles waarnemen, dan zien wij, hoe de kringstroom met Duquesnoy zich sluit. Inderdaad beteekende het werk van Duquesnoy de samenvatting van de tot dusverre in Rome optredende Nederlandsche invloeden. Niet alleen echter de samenvatting maar tevens een verdere ontwikkeling, die behalve in tal van kleinere beeldhouwwerken het duidelijkst zich afteekent in zijne twee monumentaalste scheppingen: den H. Andreas, geplaatst voor een der groote pijlers onder den koepel van de St. Pieterskerk, in 1640 onthuld, en een in 1630 vervaardigde H. Susanna in de kerk van O.L. Vrouw van Loreto, eveneens te Rome. Vooral in dit laatste werk (zie afb. blz. 485) vinden wij, naast een uiterst gevoelige, Nederlandsch-picturale weekheid van modelleering, tegelijk een terughoudendheid, eene geslotenheid van omtrek en eene naar de vier vlakken van het blok marmer zich voegende plastische bewerking, die te eenenmale verschilt van de Berninische Barok, en een teruggrijpen op den strengeren plooienval en op de gebondenheid der Antieken, zooals deze ook een vroeger tijdvak der Renaissance had gekend. En juist in deze weekheid en in deze verstilling, die tegelijk een zoo sterke maar onbepaalde ruimtewerking uitoefent, is dit werk van Frans Duquesnoy geheel Noordelijk, geheel Nederlandsch, en veel minder dan bijvoorbeeld een Bernini aan den tijd gebonden, dus van alle tijden.

Intusschen zou het hem, die ons betoog tot dusver heeft gevolgd, kunnen lijken als zou de Nederlandsche beeldhouwkunst overal in Europa hebben gebloeid behalve in Nederland! Het dient erkent, dat, althans in de door en door burgerlijke en bovendien star-Calvinistische noordelijke Nederlanden, het „Holland" van de tweede helft der 16e en van de wat àl te eenzijdig „onvolprezen" 17e eeuw, het dient erkend, dat hier de omstandigheden niet gunstig waren voor een krachtige eigenlandsche ontplooiïng van de beeldhouwkunst.

De beeldhouwkunst immers, wisselwerking en samenspel van plastischen vorm en ruimte, vraagt een breeder armslag en weidscher horizonten dan een klein volk van zij het nog zoo stoere, nog zoo ondernemende burgerkooplieden - en Calvinistische kooplieden bovendien - kon bieden. De beeldhouwkunst is bovenal eene monumentale gemeenschapskunst, die het breede gebaar behoeft en den onbekrompen zin voor levensluister. Deze zin, die leefde, en nog leeft, in het land van Rubens, ontbrak vrijwel in het land van Rembrandt. En daardoor ontbraken tevens de opdrachten, waardoor alleen een beeldhouwkunst van beteekenis tot bloei kan komen.

In dit land, waar in de binnenhuizen der gezeten burgerij eene ongeëvenaarde paneelschilderkunst haar voedingsbodem vond, kreeg de beeldhouwkunst slechts tweemaal eenige kans tot opkomst: in de stad der „koninklijke kooplieden", het machtige Amsterdam uit de eerste helft van de 17e eeuw, en in de residentie der stadhouders, het vorstelijk 's Gravenhage ten tijde van den kunstzinnigen Frederik Hendrik.

In Amsterdam staat met den stadsbouwmeester Hendrick de Keyser (1565—1621) voor het eerst sinds de middeleeuwen een beeldhouwer van beteekenis op. Zijn belangrijkste werk als zoodanig was het praalgraf van prins Willem I in de Nieuwe kerk te Delft, dat, naast zekere invloeden uit de Fransche school, eenerzijds aansluit bij Cornelis Floris en anderzijds een opmerkelijke bloedverwantschap vertoont met het werk van Hubert Gerhard te Augsburg. De bekende op de punt van één voet zwevende Faam dezer Delftsche tombe is een in een zedig wijd gewaad gehulde tweelingzuster van een minder preutsche Faam van den Franschen Bologna-volgeling Biard. Maar de metalen beelden op de vier hoeken, allegorische voorstellingen van Gerechtigheid, Vrijheid, Kracht en Godsdienst, zijn even onmiskenbaar verwant aan de figuren van de Augustusfontein te Augsburg, juist



ADRIAAN DE VRIES: HERCULES-FONTEIN TE AUGSBURG



ADRIAAN DE VRIES: RELIËF VAN DE HERCULES-FONTEIN TE AUGSBURG: MINERVA DE STEDE-MAAGD BEGROETEND



DE KRACHT VAN DE TOMBE VAN PRINS WILLEM I TE DELFT



DE GODSDIENST VAN DE TOMBE VAN PRINS WILLEM I TE DELFT



FRANS DUQUESNAY: DE H. SUSANNA, ROME



GEORG RAPHAEL DONNER: STROOMGODIN VAN DE FONTEIN OP DE MEHLMARKT TE WEENEN



ANDREAS SCHLÜTER: DE GROOTE KEURVORST, BERLIJN



ADRIAAN DE VRIES MERCURIUS-FONTEIN TE AUGSBURG



HANS MORINCK: RELIËF VAN HET ST ANNA-ALTAAR IN DEN DOM TE KONSTANZ (1590)

en vooral in het modelé van den plooienval der gewaden, in de behandeling van het haar en in de lijn der gelaatsprofielen (zie afb. blz. 485).

De grootste daad van onzen bloeitijd was echter op kunstgebied de bouw van het geweldige stadhuis van Amsterdam, dat vermoedelijk — zeker is dit volstrekt niet — naar een ontwerp van Jacob van Campen in 1648 werd begonnen als een gedenkteeken voor den Vrede van Munster. Voor de eerste en eenige maal in onze Noord-Nederlandsche bouwkunst ontstond hier eene waarachtige „ruimte-compositie" in den grooten stijl der Barok, waarbij ruimte, sculptuur en schildering samensmelten tot één onverbrekelijke plastische eenheid. En voor de eenige maal was hier ook gelegenheid tot uitvoering van een groot program van monumentale beeldhouwkunst. De kunstenaar, die hierbij tot de leiding werd geroepen was de vermaarde Antwerpsche beeldhouwer Artus Quellien de Oude (1609—1668). „Bijna zoo geweldig, veelzijdig geörienteerd als die van Rubens is de persoonlijkheid van Artus Quellien den Oude. Zijn oeuvre vertegenwoordigt in den schoot van de Barok alsook op het gebied der plastiek, klein-architectuur en sierkunst de meest universeel geldige formule van het Vlaamsch naturalisme" (Dr Juliane Gabriels). In 1640 uit Rome teruggekeerd, waar hij in de school van zijn landgenoot Duquesnoy was gevormd, verzamelde hij vele leerlingen in zijne werkplaats, waaronder zoo bekwame meesters als zijn verwant Artus II Quellien, de Jongere en Rombout Verhulst. Laatstgenoemde vergezelde zijn leermeester in 1650 naar Amsterdam, dat nu tot een haard van Nederlandsche beeldhouwkunst wordt, die van hier over geheel Noord-Europa gaat uitstralen. De machtige, bloedwarme scheppingen van Quellien, zijne beelden voor de Vierschaar en zijne frontons aan voor- en achterzijde van het stadhuis gaven hierbij den toon aan, waarbij komt, dat hij tevens een meester in de portretkunst was, waarvan ons de voorbeelden bewaard bleven in zoo prachtige borstbeelden als van Constantijn Huygens te 's Gravenhage, Jan en Balthasar Moretus in het museum Plantijn te Antwerpen, Jan de Witt in het museum te Dordrecht en vele anderen.

Zijn medewerker Rombout Verhulst uit Mechelen (1624—1696) werd de grootmeester der praalgraven voor Nederlandsche zeehelden, als die van Michiel Adriaansz. de Ruyter in de Nieuwe kerk te Amsterdam, voor Maarten Harpertsz. Tromp in de Oude kerk te Delft (1695), Jan en Cornelis Evertsen in de Nieuwe kerk te Middelburg. De invloed van zijn werk reikt tot in Zuid-Duitschland, waar wij in graftomben van den beeldhouwer Achilles Kern, bijv. die voor veldmaarschalk graaf Melchior von Hatzfeld te Laudenbach, onmiddellijk aan Verhulst worden herinnerd. Vlaamsch naar den geest van Quellinus is ook het groote relief met de Aanbidding der Koningen op het Driekoningenaltaar in den Dom te Trier (1711), en in 1717 voltooit J. F. van Helmont voor het Maccabeeën-klooster te Keulen het later in de St. Andreaskerk aldaar geplaatste, Zuid-Nederlandsch barokke hoogaltaar.

De enge verbindingen die ontstonden door het huwelijk van den Grooten keurvorst van Brandenburg, Friedrich Wilhelm, met prinses Louise Henriette, dochter van prins Frederik Hendrik van Oranje-Nassau, verschaften tal van Nederlandschen kunstenaars werk in West- en Noord-Duitschland, en zoowel in het Kleefsche en Munstersche gebied, als in de Mark Brandenburg tot in Berlijn. Onder hen ook beeldhouwers als Bartholomeus Eggers, die als leerling van Quellien aan het Amsterdamsche stadhuis werkzaam was geweest en in zijn werk aansluit bij Hendrick de Keyser en bij Verhulst. Een marmeren borstbeeld van graaf Johan Maurits van Nassau-Siegen, dat Eggers voor den tuin van diens „Mauritshuis" in Den Haag had vervaardigd, werd in 1669 op last van den opdrachtgever overgebracht naar den vorstelijken grafkelder te Siegen, waar het zich nog bevindt. In 1687 trok Eggers naar Berlijn, waar hij elf, thans in de Witte zaal van het Slot staande marmeren beelden van Brandenburgsche keurvorsten en vier keizerbeelden afleverde.

Thomas Quellien, een zoon van Artus den Jongere werkte in de jaren 1695—1709 te Lübeck en gaf aan de gemanieerde Noordduitsche beeldhouwkunst nieuwe impulsen, vooral door zijn grafmonumenten, als die welke tot voor kort nog in de thans verwoeste Mariakerk te Lübeck aanwezig waren. Zijn begaafde leerling, waardig voortzetter van de Nederlandsche traditie tevens, was Gabriel Grupello van Geeraardsbergen (1644—1709), die deze richting naar Dusseldorf overbracht, naar het hof van keurvorst Jan Willem, wiens ruiterstandbeeld getuigde van het talent van zijn schepper.

Zoo werkten nog vele Nederlandsche meesters en hun leerlingen overal in Europa, in een tijd dat, sinds het einde van de 17e eeuw de Nederlandsche kunst hare levenskracht en hare Europeesche beteekenis ging verliezen.

Nog eenmaal echter hebben twee grootmeesters in hun werk alle krachten als het ware samengevat, die de Nederlandsche geest in de beeldhouwkunst had gewekt. Het waren de geweldige beeldhouwer van het Pruisische koningschap, Andreas Schlüter (1664—1714), en de geniale Weensche dichter van den beitel, Georg Raphael Donner (1693—1741). En nu het merkwaardige: terwijl de Noordduitsche, Pruisische beeldhouwer aansluit bij de tradities uit de Quellinusrichting, die hij, als in zijn standbeeld voor den grooten keurvorst, met genialen greep plotseling als op hooger plan stelt (zie afb., blz. 486), zien wij den Weenschen meester teruggaan op de Noord-Nederlandsche tradities van Hubert Gerhart en Adriaen de Vries, zooals deze in de Augsburgsche bronsgieterswerkplaatsen waren overgeleverd, waar Donner ook de techniek leerde voor zijne scheppingen als de fontein op de Mehlmarkt te Weenen (zie afb. blz. 486).

Zoo blijkt dan de Nederlandsche beeldhouwkunst, die op eigen bodem nauwelijks vermocht te bloeien, uit kracht van den volksgeest die haar bezielde, door geheel Europa, en allereerst daar waar een verwante volksaard den bodem vormde, een invloed te hebben geoefend, die dien van de schilderkunst in haar hoogsten bloei evenaart.

ELSA M. VALETON

Is herleving en vernieuwing van de kleederdracht mogelijk?

De buitenlander leeft veelal in de veronderstelling, dat er in ons land een zeer rijke en veelvormige dracht gedragen wordt. Het zijn niet alleen de Amerikanen, die denken, dat wij in pofbroeken, met Volendammer mutsen en op klompen door het leven gaan. Ook ten Oosten van onze grenzen is men nog dikwijls de meening toegedaan, dat een zeer groot gedeelte van de boerenbevolking in dracht gekleed is, in welke meening men versterkt wordt door lange en korte verhandelingen in de pers, al of niet van „typisch Hollandsche" foto's voorzien. Het gaat hier als met de volksgebruiken. Legt men een knipselarchief aan van de in de bladen verschenen artikelen over dit onderwerp en leest men deze van de laatste jaren door, dan krijgt men den indruk van een rijk geschakeerd volksleven. Komt men dan echter ter plaatse, dan blijkt, dat er in het geheel niets of dat er nog slechts sprake is van een rudimentair gebruik. Zoo gaat het ook met de kleederdrachten. Leest men de krantenberichten, dan krijgt men eveneens den indruk van een groote verscheidenheid op drachtengebied, terwijl, als men ook hier weer ter plaatse komt, blijkt, dat er b.v. nog één oude vrouw in dracht is; maar al te veel put men nog zijn stof uit de bekende boeken, die echter vrijwel zonder uitzondering reeds eenige tientallen jaren terug geschreven werden, om van oudere nog in het geheel niet te spreken. En de dracht staat niet stil, ze verdwijnt. Waar twintig jaar geleden nog tien vrouwen in dracht gingen, is er nu misschien nog maar één; waar twintig jaar geleden de schoolkinderen op bepaalde wijze gekleed waren, ziet men er nu geen een meer.

Ge zult me misschien tegenwerpen: Marken, Volendam, Staphorst, onze kleederdrachtencentra zijn er toch nog steeds en we bespeuren daar toch weinig van achteruitgang!

Inderdaad, er zijn bepaalde drachteneilanden, die de kleeding in vrijwel volledigen vorm handhaafden. Molkenboer geeft in zijn boekje (De Nederlandsche Nationale Kleederdrachten, Amsterdam 1917) een kaart, waarop de gebieden met volledige, gedeeltelijke of verdwenen dracht zijn aangegeven, zooals deze in 1916 konden worden vastgelegd. Wij vinden ook daar de eilanden met volledige dracht, maar we moeten tevens vaststellen, dat deze eilanden nu, een goede 25 jaar later, alweer aanzienlijk ingekrompen zijn. Molkenboer noemt Walcheren, Zuid-Beveland, een gedeelte van Zeeuwsch-Vlaanderen, Volendam, Marken, Urk en de geheele Zuiderzeekust met inbegrip van Staphorst. Juist in de Zeeuwsche gebieden zien wij den teruggang, evenzoo langs de Zuiderzee.

Het spreekt wel vanzelf, dat velen zich bezig houden met de vraag, waar dit zijn oorzaak vindt. Hoe komt het dat de dracht verdwijnt? En als tweede, direct daarbij aansluitende vraag: Wat kunnen wij daartegen doen? Het zijn vooral de schoonheid-minnenden, die zich met deze vragen bezig houden, zij, die de dracht liefhebben om zijn kleurigheid, om zijn stijl, omdat de menschen in dracht wezens zijn met een eigen karakter anders dan de alledaagsche menschen in burgerpakken en modejurken. Het zijn de menschen van het palet en van het tooneel, die de volksdracht liefhebben en haar noode zien ondergaan, die dan ook zich steeds weer afvragen: hoe kunnen wij dit behouden. Maar er zijn ook de anderen, de volkskundigen, die de dracht niet slechts zien als uiting van schoonheid, maar als de expressie van wat er leeft in het volk, als één van de uitdrukkingswijzen van het volksleven, waarvan de gebruiken en het handwerk en andere zijn. Ook zij, die dieper doordrongen in de waarde van dit alles, zien met droefenis, hoe het verloren gaat en staan evenzeer voor de vraag, hoe het te behouden. Daartegenover staan die vele nuchterlingen, die de dracht alleen maar zien als iets, dat onhygienisch en lastig is, als ets, dat toch eigenlijk maar gek is . . en ieder mensch ziet er toch liever gewoon uit! En terwijl de meeningen zoo verdeeld zijn, ieder zijn gedachten heeft over het probleem, er in de couranten over geschreven wordt en de nuchteren en de schoonheidsminnenden elkaar in de haren zitten, gaat het in dracht gekleede deel van ons volk zijn gang; telkens meer moeders kleeden hun kinderen in een burgerpak of dito jurk, steeds meer jonge vrouwen leggen hun kap af en koopen een hoed bij C & A, en geen jongeman is er, die niet liever een pet op heeft dan het hoofddeksel, waarmee zijn grootvader ter kerke ging. En elders zien wij hoe de dracht zich wijzigt, hoe een muts grooter wordt en een anderen stand inneemt, hoe een sterke eigen geweven stof plaats maakt voor een confectiestof, hoe een zware zijden omslagdoek verdwijnt voor een flodderig ding met schelle kleuren, hoe hier de gedempte kleuren plaats maken voor fel contrasteerende en elders juist de kleur overgaat in een stemmig zwart.

Wij, die erover theoretiseeren, staan er bij en zien toe. Toch is het getheoretiseer niet zoo nutteloos als het misschien lijkt. Want het geeft ons het antwoord op de

vraag: hoe komt het dat de dracht verdwijnt? En wanneer wij de oorzaken voor het verdwijnen van de dracht kennen, dan weten we dus ook, dat wij door deze weg te nemen, de dracht in stand kunnen houden. De tweede vraag is dan deze: laten die oorzaken zich wegnemen?

Het verdwijnen van de kleederdracht is slechts een onderdeel van het verdwijnen van al datgene, wat ons volksleven een zoo eigen karakter geeft. Ook de volksgebruiken verdwijnen of zijn verdwenen, het oude handwerk kwijnt of wordt nog slechts door ouderen beoefend, het volkslied is reeds lang gestorven en met den volksdans is het al niet veel beter gesteld. Het vindt zijn oorzaak daarin, dat de oude besloten dorpsgemeenschappen verdwenen zijn, dat de wereld ook voor den boerenmensch grooter en wijder is geworden, dat hij kennis heeft genomen van de steedsche beschaving en terwille van deze, die hem meer gemak bracht, eigen kultuur heeft opgegeven.

Niets is een betere spiegel van het boerenleven dan de kleederdracht die van de geboorte tot aan den dood in steeds andere vormen het leven van man en vrouw begeleidt. Misschien is dit nergens beter tot uitdrukking gebracht dan in het boekje van Dr Mathilde Hain, Das Lebensbild eines oberhessischen Trachtendorfes (Jena 1936), waarin zij, zooals de titel reeds aangeeft, aan de hand van de beschrijving der dracht een levensbeeld geeft van de bevolking van een klein dorp en zoo bewijst, hoe nauw dracht en volksleven verbonden zijn.

Zal het nu mogelijk blijken deze oorzaken voor het verdwijnen van de dracht weg te nemen? Zullen wij de dorpsgemeenschappen weer in hun ouden vorm kunnen herstellen, en de boerenkultuur doen kunnen herleven? Wanneer wij dit zóó zien, dat wij het oude weer willen herstellen in zijn vroegeren toestand, dan moet het antwoord „neen" luiden. Er is geen terug mogelijk, want bij alles, wat de boer verloren heeft, heeft hij toch ook gewonnen en die winst zal hij niet kunnen en willen afstaan. De oude dorpsgemeenschappen herstellen zal niet mogelijk blijken en de invloed van de stad te niet doen, evenmin. Daarvoor is ons land ook te klein van oppervlakte en grijpen stads- en dorpsleven te zeer in elkaar. En toch bestaat er de mogelijkheid, dat er in een fieren en zelfbewusten boerenstand iets groeit, dat men een nieuwe boerenkultuur zou kunnen noemen. Het is alles nog zeer hypothetisch — de mogelijkheid bestaat, meer niet — de symptomen, die daarop wijzen, zijn nog heel gering. Wij kunnen wel werken in die richting, wel propaganda maken, maar tenslotte moet het toch groeien uit het boerenvolk zelf, wil het echt zijn en duurzaam. Dan zal ook de behoefte naar een eigen kleeding kunnen ontstaan, een kleeding, die voortbouwt op de oude dracht, maar aangepast is aan de eischen van den tijd. Die behoefte is er nu nog niet, zeker niet bij dat gedeelte van de boerenbevolking, dat de dracht heeft afgelegd. Daarvoor genieten ze pas nog te kort van het nieuwe van een confectiepak.

In geringe mate is die behoefte er wel bij de stadsbevolking, hetgeen een eigenaardig verschijnsel genoemd mag worden. In deze behoefte schuilt iets van het „terug naar de natuur", van het weten, dat men met een steedsche japon een gek figuur maakt in de vrije natuur. Men wil terug naar het bodemverbondene en zoekt nog. Wij zien dat overal, op het gebied van meubels (de z.g. boerenmeubels en de rustieke stijlen), van keramiek en aardewerk en allerlei ander handwerk. Men is zoekende en het gevaar voor een ongelooflijken Kitsch op dit gebied is groot. Niet voor niets draagt zoo nu en dan de Haagsche of Amsterdamsche iets wat op een Dirndl lijkt, een soort japon, geïnspireerd op de drachten uit Zuid-Duitschland en Tirol, die daar al tot een mode is ontaard, maar door bezoekers uit het buitenland, Amerikanen, Engelschen, Franschen en ook Nederlanders, grif is overgenomen en overgebracht naar hun eigen landen, waar ze nog veel minder op haar plaats is. Men is in handen van de mode gevallen, die een oorspronkelijk gezond verlangen op verkeerde wijze wist te bevredigen. Want de stedeling, die zich een kleed wil scheppen voor zijn vacantiedagen, kan nooit een boerendracht aantrekken, tenzij hij zelf uit een bepaalde streek afkomstig is, waar zijn voorvaderen die dracht droegen. De dracht is aan de streek, soms aan een enkel dorp gebonden, zij is deel van het leven van de bevolking en kan daaruit niet willekeurig losgemaakt worden. Willen wij voor de stedelingen een eenvoudige dracht scheppen, een dracht, die iets eigens heeft en niet afhankelijk is van de grillen der mode, dan moeten wij teruggaan tot den oervorm van onze kleeding. Met dezen eenvoudigsten vorm moeten wij beginnen, zooals dat reeds vroeger in verschillende jeugdbewegingen werd getracht en zooals dat thans zeer goed daar weer zou kunnen worden geprobeerd. Dat men daarbij behalve op den eenvoud en de schoonheid van lijn ook den nadruk behoort te leggen op eenvoud en schoonheid in stof en kleur, behoeft wel niet onderstreept te worden.

Een tweede vraag, waarvan de oplossing echter nog in een ver verschiet ligt, is deze: wanneer er bij de boerenbevolking behoefte zal gaan bestaan aan een eigen dracht, hoe zal die dan ontstaan en kunnen wij daaraan iets doen? Wanneer in dit geval de dracht geheel is uitgestorven, dan zal er dus iets nieuws geschapen moeten worden. Ook hier weer moeten wij uitgaan van het allereenvoudigste. Hier zal iemand, die een grondige studie van de kleeding heeft gemaakt, de leiding moeten geven, opdat niet iets onevenwichtigs en onharmonisch zal ontstaan. Een uitgebreide kennis van de kleeding in het algemeen èn van de drachten in het speciaal te bewerken gebied zijn een vereischte om een nieuwe kleeding te kunnen scheppen.

Al bestaat de behoefte van het landvolk aan een nieuwe dracht nog allerminst, toch moeten wij rekening houden met de mogelijkheid, dat zij eens zal ontstaan. Wij moeten ons daarop voorbereiden, hetgeen wil zeggen, dat wij een grondige studie van de kleeding en de kleederdracht moeten maken, een nauwkeurig nagaan van de ontwikkeling vanuit de eenvoudigste oervormen tot de meest gecompliceerde modevormen. Wij moeten ook onze boerendrachten zoodanig ontleden, dat wij er de oervormen en de modeinvloeden in kunnen onderkennen.

De mode heeft in vele gevallen op de dracht een ongunstigen invloed gehad; er zijn in verschillende drachten onderdeelen, die wij met het volste recht leelijk kunnen noemen. Er zijn kleurencombinaties, die ons pijn doen aan de oogen; er is ook het verdwijnen van mooie kleuren, die plaats hebben gemaakt voor eentonig zwart. Ook hier zal degene, die zich kennis heeft vergaard over deze dingen, in staat zijn leiding te geven bij de vernieuwing van de dracht, bij de wijziging van bestaande drachten zóó, dat de leelijke modeuitwassen plaats maken voor mooiere vormen, afkomstig uit een verder verleden van de dracht.

Er zijn hier slechts mogelijkheden genoemd; zekerheden hieromtrent kan men niet geven. Een te vroegtijdig, een te ruw ingrijpen kan onherstelbare schade berokkenen.

Voorloopig staat ons niet veel anders te doen dan de bestudeering der kleederdrachten, een werk, dat al zou het voor de toekomst geen practisch nut hebben als boven bedoeld, toch voor het nageslacht van onschatbare waarde zal kunnen zijn, omdat nog niemand zich tot een dergelijke studie gezet heeft; daarbij vergeleken is ook het werk van Molkenboer nog maar een klein begin, hetgeen niemand eerder dan hij zelf zou toegeven.

JAN ERSA EN PEER PERSA

voor Jan H. Eekhout

Jan Ersa huisd' op Nackaby,
Peer Persa zat op Backaby.
Jan Ersa was een ezel,
Peer Persa was een blaag.
Jan Ersa,
Peer Persa,
die ruzieden gestaag.

Goudelde de gerst op Nackaby,
dan zweek ze plat op Backaby.
Peer Persa was verstoord.
Toornde dan Peer Persa,
dan hoonde hem Jan Ersa
stormluid, ongehoord.

Was de klaver geil in Backaby,
dan stond ze schraal in Nackaby
met distels zonder tal,
Dan jubelde Peer Persa
en jouwde tot Jan Eras.
Diens bloed schoot paarsche gal.

Liep er iets scheef op Backaby,
dan was er feest op Nackaby,
een feest met zonnezwier.
En pijnde dit Peer Persa,
dan jubelde Jan Ersa,
schonk kwistig gratis bier.

De veet was niet te wisschen,
processen dag aan dag.
Pastoor las vredemissen,
Doch won een keer Jan Ersa,
dan procedeerde pal Peer Persa
nog op dien zelfden dag.

Ze vochten en ze keven
en hadden schier geen leven.
Toch hielden ze niet op.
Viel straf toe aan Peer Persa
dan zocht aldra Jan Ersa
het verder, hoogerop.

Zoo klaagden ze en snoefden,
verdwenen niet, doch toefden
en keven hanerood.
Tot het proces Jan Ersa
fnuikte en de snaps Peer Persa
en beiden zonder brood.

Ze heetten ruzie plicht
en gingen alsaan voort.
Doch eindelijk kwam de jicht:
„Wacht maar" zei Jan Ersa,
„Da's goed, ik wacht!": Peer Persa.
Dit bleef hun laatste woord.

„Zoo dom als Jan in Nackaby,
zoo star als Peer in Backaby"
spreekt men van hoog tot laag.
Jan Ersa
Peer Persa,
die ruzieden gestaag.

(Zweedsch liedje) GEORGE DE SÉVOOY

ALB. J. RICHEL

KLEUR IN DE FILM

Afgezien van enkele korte films in het voorprogramma, werd hier in Nederland slechts één film vertoond, welke is opgenomen volgens het nieuwe kleurfilm-systeem „Agfa-Color", dat inderdaad een omwenteling op het gebied der kleurenopnamen beteekent. Dit is de film „De Gouden Stad" van Veit Harlan.

Hoewel dus de mogelijkheid tot het maken van vergelijkingen tusschen de wijzen, waarop verschillende regisseurs en hun technische medewerkers zich bedienen van het hulpmiddel „kleur", voorloopig nog ontbreekt, is reeds een discussie over de voor- en nadeelen van de kleur op het witte doek ontstaan, waarbij minder het gebruik van kleuren in de hier vertoonde film als onderwerp naar voren kwam, dan wel het principe „kleur".

Als we de waarde van een kleuren-procédé willen beoordeelen, moeten we in de eerste plaats de vraag stellen, of het systeem den regisseur voldoende technische mogelijkheden biedt om ermee te bereiken, wat hij zich voorstelt. Hierna moeten we bij de beschouwing van zijn werk ons gaan afvragen, of hij met de hem ten dienste staande middelen een goed resultaat heeft weten te bereiken. Dit laatste is pas door den tijd te beoordeelen, als we over vergelijkingsmateriaal beschikken door een grooter aantal vertoonde kleur-films.

Om de eerste vraag te kunnen beantwoorden, moeten we uitgaan van datgene, wat de regisseur zich voorstelt te willen bereiken. Een uiteenzetting hiervan is te vinden in een artikel van Veit Harlan, verschenen in „Der Deutsche Film". Vrij vertaald schrijft hij hierin:

„Er zijn in het algemeen twee soorten van kleurfilms. Namelijk die, welke door de kleur de natuurlijkheid, de werkelijkheid verhoogen, en die, waarin door het gebruik van onnatuurlijke kleuren de onwerkelijkheid verhoogd wordt. Tot de eerste soort behooren mijn films „Die Goldene Stadt", „Opfergang" en „Immensee". Deze films zijn realistische films, hoewel er toch enkele scènes in voorkomen, die onwerkelijk zijn, zooals bijvoorbeeld het visioen van de gouden stad. Daar er echter beslist méér realistische als irrealistische films gemaakt moeten worden, beschouw ik het ook als belangrijker zich met de problemen van de realistische kleurfilm bezig te houden, dan met de problemen van de irrealistische kleurfilm. De laatste heeft ook niet zoo heel veel problemen, want het gebruik van kleuren in een irrealistische film is hoogst eenvoudig. Hierin kan iedere verkeerde kleur juist zijn, hoe kleurrijker deze film is of hoe onlogischer het kleurgebruik is, hoe meer dit past bij het onwezenlijke gegeven, dat verfilmd wordt. Bij een realistische kleurfilm echter zal de toeschouwer steeds de natuurlijke kleur zoeken en zich teleurgesteld voelen, als hij deze niet vindt. Er bestaat 't gevaar, dat de kleurfilm-producenten zich dit niet voldoende bewust worden en uit zuiver enthousiasme voor kleuren komen tot een bontheid, die niet overeenkomt met de werkelijkheid. Als de realistische kleurfilm zou worden tot een bonte kleurenmengeling, dan zou zij hierdoor haar eigen doodvonnis uitspreken, want het publiek zou deze kleuren moe worden en terugverlangen naar de zwart-wit-film."

Hierbij moeten we nog aanteekenen, dat een film beoordeeld wordt naar den indruk, dien zij op het publiek in de zaal maakt. We moeten er dus rekening mee houden, dat de toeschouwer het voor hem geprojecteerde beeld anders ziet, dan hij het in werkelijkheid bekeken zou hebben. Immers, in een donkere zaal, waar zijn volle aandacht, door niets afgeleid, gevestigd is op het hellichte beeld, ziet hij dit ongeveer op dezelfde wijze, als we een landschap in fel zonlicht vanuit een tunnel bekijken. In zoo'n geval wordt de volle aandacht getrokken door het kleine gedeelte, dat we zien, en wordt de felle werking van de kleuren niet verzacht door den invloed van andere kleuren. Dit gedeelte doet dan min of meer onnatuurlijk aan en maakt een indruk als een te schel gekleurde prentbriefkaart. De oorzaak hiervan is uitsluitend, dat wij de natuur een enkele maal beschouwen onder uitzonderlijke omstandigheden en het thans geziene beeld niet overeenkomt met de herinnering aan vroegere waarnemingen.

Een ander voorbeeld, dat iedereen dagelijks bij helder weer zelf kan controleeren: Als men vanuit een donkere binnenplaats, geheel omgeven door huizen zonder groen, omhoog kijkt naar een strak-blauwe lucht, dan zal men hierin een diepblauwe kleur ontdekken, die onnatuurlijk donker aandoet. Kijkt men echter op hetzelfde oogenblik omhoog langs een groep groene boomen, dan lijkt de lucht onder invloed van het frissche groen veel lichter blauw. Het blauw van deze lucht is evenwel precies hetzelfde en zal door de kleurfilm-camera ook in gelijke tint worden opgenomen. In de bioscoop zullen wij het steeds zien zooals we het vanaf de donkere binnenplaats zagen, omdat ook daar de kleurverzachtende omgeving ontbreekt en dus zal een dergelijke strakblauwe lucht op het doek onnatuurlijk aandoen.

Hieruit volgt dat, om een projectie te bereiken, die den indruk van realistische kleuren geeft, de mogelijkheid moet bestaan de kleuren te verzachten, of meer in het

algemeen een bepaalden invloed op het kleurenbeeld uit te oefenen.

Om dus de vraag, die wij in het begin van dit artikel stelden, te kunnen beantwoorden, moeten we weten, of en in hoeverre het nieuwe kleurfilm-systeem mogelijkheden biedt om de uiteindelijke kleuren te beïnvloeden.

In de eerste plaats bestaat deze mogelijkheid bij de opnamen. Evenals tot nu toe bij de zwart-wit-film gebruikelijk was, kan bij het opnemen van kleurfilm gebruik gemaakt worden van filters, welke te sterk overheerschende kleuren temperen of door het uitfilteren van sommige kleuren een bepaald effect veroorzaken. Het is natuurlijk mogelijk, dat bij het samenstellen van de film, als de achtereenvolgende scènes in het totale verband gezien worden, nog bepaalde kleuren blijken te overheerschen, waardoor harmonische overgangen gestoord worden. Evenals bij het afdrukken van zwart-wit-film door het regelen van de lichtsterkte voor iedere instelling afzonderlijk te groote lichtcontrasten vermeden worden, biedt ook het nieuwe kleurfilmsysteem de mogelijkheid bij het afdrukken door regeling van de kleur- en lichtsterkte van de lamp correcties aan te brengen.

We kunnen dus constateeren, dat de kleurfilm thans den regisseur alle mogelijkheden biedt om datgene te bereiken, wat hij zich voorstelt. De geleerden in de labotatoria hebben een procédé ontdekt, waardoor een kleurnegatief ontstaat, waarvan een positief kan worden afgedrukt. Dit is de uitvinding, het patent, waarmede thans de film-regisseur kan gaan werken. De mogelijkheden zijn technisch aanwezig, maar eerst in de praktijk zullen de regisseurs en hun medewerkers leeren den nieuwen factor „kleur" in hun werk harmonisch op te nemen.

R. PETERS

GRAFISCHE KUNST VAN DEZEN TIJD

I

DE GRAVURE

De graphiek verdient een grootere belangstelling dan men in het hoogtij van het schilderij — om het even of dit uit kunstzinnig oogpunt in het brandpunt der belangstelling, staat, dan wel om de vermeende beleggingswaarden, die de schilderkunst te bieden heeft — voor haar schijnt over te willen hebben. Het is niet in de laatste plaats, omdat zij het uit hoofde van de kwaliteiten harer beoefenaars ten volle verdient, dat wij meenen dat bij tijd en wijle aan onze graphische kunsten een plaats moet worden ingeruimd.

Zoo men wil kan men aan de geringe belangstelling voor de graphiek de graphische kunstenaars zelf mede schuldig verklaren; zij toch staan zeker niet in het voorste gelid om hun belangen eenigermate veilig te stellen. Het kan echter niet geloochend worden, dat het er met de graphiek beter zou voorstaan, zoo er voor de prentkunst een grooter publiek te vinden ware, een publiek dat de prentkunst „in portefeuille" naar waarde zou weten te schatten en te verzamelen. Prentkunst eigent zich nu eenmaal niet voor een lijstje met een glaasje in een passepartoutje aan den muur!

Men krijgt door de weinig naar buiten tredende werkzaamheid onzer graphici den indruk dat er na de glorierijke jaren bij den aanvang dezer eeuw een teruggang valt te constateeren. Dat het zoover met de graphiek gekomen zou zijn is intusschen een misvatting, die slechts door onbekendheid met het moeilijke terrein, waarin zich de graphiek beweegt publiekelijk verspreid kon worden. Men mag er van overtuigd zijn, dat de graphische kunsten springlevend zijn, slechts lijden aan een teveel aan bescheidenheid, dat haar dienaren wel siert, maar anderszijds toch ook schade berokkent.

De graphische kunsten, van zeer ouden datum stammend, verdeelt men in drie groepen, 1. de houtsnede en daaraan nauw verwant de houtgravure, 2. de ets en de gravure, 3. de lithografie.

In het boek der boeken, n.l. in het boek Job 19 vers 23, 24, wordt ons reeds verhaald: „Och, dat mijne redenen opgeschreven werden! Och, dat zij werden gesteld in het boek met een ijzeren stift op lood, en tot een eeuwige gedachtenis in een steenen rots gehouwen werden!"

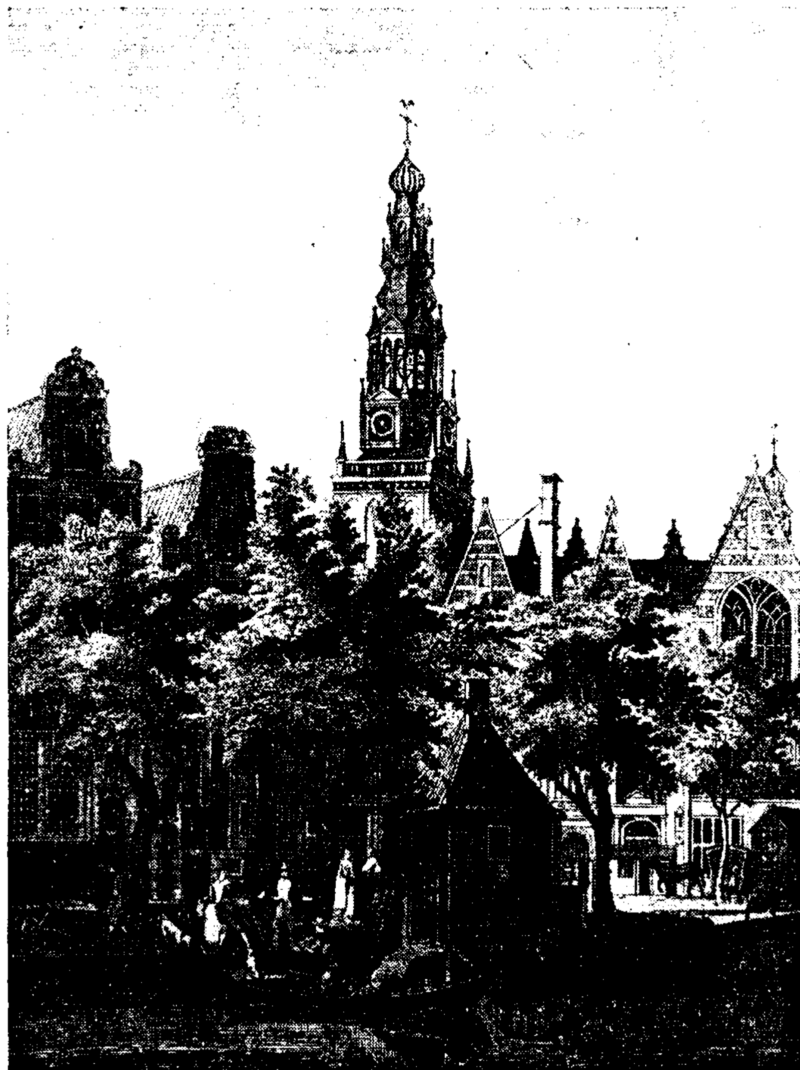
Het principe van het graveeren is dus reeds oud; ook de Chineezen waren in dit opzicht onze beschaving ver vooruit en pasten reeds de houtsnede-techniek toe omstreeks de achtste eeuw.

Ten onzent dateeren de eerste houtsneden uit omstreeks 1400. Zij werden voorafgegaan door de z.g. metaalgravure, dateerend uit de elfde of twaalfde eeuw. In deze metaalgravure werd het metaal op de zelfde wijze behandeld als het hout, zoodat slechts de af te drukken teekening bleef staan. Deze werkwijze werd op den duur verdrongen door de houtsnijkunst, aangezien hout zich gemakkelijker laat bewerken dan metaal. Omstreeks het einde der 15e eeuw echter keerden de kunstenaars onder den invloed der Italiaansche goudsmeden terug naar de metalen plaat. Zij trachtten toen evenwel de oude metaalgravure te verbeteren door de bewerking van het materiaal. Niet de teekening op het metaal zochten zij te behouden, maar evenals bij het versieren van gouden en zilveren voor-

werpen (z.g. niëllo) — zooals dat reeds door de Perzen en Indiërs voordien werd gedaan — werd de teekening in het metaal gesneden. Zij begrepen dat de metalen plaat niet voor de boekdrukpers, maar voor de pers van andere constructie, de diepdrukpers, moest worden bewerkt. Zoo ontstond de kopergravure en bijna ter zelfdertijd de ets.

Zeer snel neemt nu de techniek van het graveeren en daaraan nauw verwant die van het afdrukken toe. Kunstenaars met groote namen weten zich weldra in de graveertechniek volmaakt uit te spreken.

Eerst zijn het nog kunstenaars als Andrea Mantegna in Italië, weldra door Schongauer in Duitschland gevolgd, die, hoewel technisch nog geenszins volmaakt, op boeiende wijze hun platen steken. Weldra volgen Guilio Campagnola en Marcantonio Raimondi, Wohlgemut, Dürer en Altdorfer en de Nederlander Lucas van Leyden, die het bloeitijdperk der graphische kunst, en wel in het bijzonder die der gravure, inluiden.



In dit bloeitijdperk was het aantal in de Nederlanden werkende graveurs enorm. Men denke aan den grooten Haarlemschen graveur Herman Goltzius (in de nabijheid van Venlo geboren), aan de beide Bloemaerts, de Visscher, van Ostade en vele, vele anderen. Ja zelfs ten tijde van Romein den Hooghe (eind 17e eeuw) nog, werkten alleen in Amsterdam minstens honderd graveurs.

Onherroepelijk komt nà deze bloeiperiode het verval. Is toch oorspronkelijk de gravure in handen van groote kunstenaars geworden tot de uitdrukkingswijze van origineele gedachten, onder invloed der publieke vraag naar reproducties van antieke werken wordt zij verlaagd door vakgraveurs tot een reproductietechniek, die geen eigen karakter kan behouden. De gravure verliest daardoor haar oorspronkelijkheid. Zij wordt een techniek om andere uitdrukkingswijzen na te bootsen. En uiteindelijk dreigt zij daar dan ook aan ten onder te gaan. Oorspronkelijke graveurs kent men in het begin der negentiende eeuw nog slechts zelden. En het is zeker niet in de laatste plaats de uitvinding van de staalgravure in 1825, die de graveertechniek tot een schrikbeeld voor jonge kunstenaars maakt!

Is het wonder dat er van oorspronkelijke gravures onder deze omstandigheden geen sprake kan zijn. Het zijn in ons land de reproductie-graveurs Kaiser, Steelinck, Taurel en eenige minder bekenden, die een zekere faam op hun gebied veroveren. En na de benoeming van Kaiser tot professor aan de Amsterdamsche Academie doet het verval van de oorspronkelijke gravure zelfs z'n intrede in het officieele Academiegebouw. Als dan in 1883 een nieuwe hoogleeraar aldaar moet worden benoemd, valt het oog op den graveur Rudolf Stang uit Düsseldorf, die met zijn gravure naar Rafaëls Sposalizio de aandacht op zijn werk gevestigd had. Men ziet het: opnieuw werd een reproductief werkend graveur tot leermeester van de jonge kunststudenten aangewezen. En het behoefde dan ook niet te verbazen, dat er voor de lessen in graveeren aan de Academie geenerlei belangstelling bestond. De gravure scheen voor eeuwig dood en begraven te zullen zijn ondanks de groote traditie die onze zestiende- en zeventiende eeuwsche voorzaten ons hadden nagelaten. Ja het was zelfs een man als Jan Veth die in 1891 schreef: „Het burijn voorziet niet in wat wij in eenig opzicht behoeven. De werkelijke bekoring die de bloote gravure kan geven is tegen onzen ingeboren zin voor toonvolheid in. Niet alleen ter reproductie van echt Hollandsche kunst eigent het graveerijzer zich niet ...."

Het was de verdienste van een oud-leerling der Amsterdamsche Academie, Pieter Dupont — reeds op vrij jeugdigen leeftijd naar Frankrijk gegaan, — dat hij onafhankelijk van hetgeen in het Vaderland geschiedde, de gravure weer in eere herstelde. Toen dan ook in 1902 naar een opvolger van den heer Stang voor het hoogleeraarsambt in de graveerkunst moest worden omgezien, was het 't graveerwerk van Dupont dat op dezen jongen kunstenaar de aandacht deed vestigen.

In een betrekkelijk slechts korten tijd van werkzaamheid, hij begon omstreeks het einde van '98 de graveertechniek te leeren en stierf reeds op veertigjarigen leeftijd in 1911, wist deze kunstenaar het graveeren ten onzent weer volledig in zijn oude rechten te herstellen. In zijn voorbeeld — in de prachtige prenten van ploegende ossen en paarden, ook echter in de magistrale portretten van zijn

vriend Steinlen, Prof. Hector Treub en Rotterdamsch burgervader 's Jacob gekristalliseerd — vonden de graphische kunstenaars na hem den moed en volharding terug om deze vergeten nobele kunst opnieuw te beoefenen, (zie afb. blz. 452 en 495).

Het was de graveur Aarts, leerling van de Haagsche Academie en welhaast tijdgenoot van Dupont, die in 1911 de opengevallen plaats aan de Academie bezette en op voorbeeldige wijze het eenmaal aangevangen werk van Dupont gedurende een lange reeks van jaren voortzette. Prachtig zijn Aarts' gravures van Polderwerkers en bedelaars (zie afb. blz. 496). En al mag het waar zijn dat in later jaren de eischen, die het veranderd inzicht in zaken van kunst met zich bracht, de gravure niet onberoerd konden laten en er hun stempel op drukten, de herleving van het graveeren was een niet te loochenen feit.

Mej. Debora Duyvis, een leerlinge van Dupont en Aarts, graveerde in meer luchtigen geest op de wijze van den Franschman Laboureur (onlangs op 65-jarigen leeftijd overleden), die de plastische welving en ronding van het graveeren offerde aan het meer lineaire spel van rechtstandige vlakken.

In 1933 kon voor het eerst na een lange reeks van jaren weer een wedstrijd om de Prix de Rome voor graveerkunst worden uitgeschreven en het waren de beide jeugdige graveurs Brinks (zie afb. blz. 467) en Levigne (zie afb. blz. 496) die elkaar bekampten. Het resultaat van de opdracht, „Petrus den stater vindend", mag aanleiding tot verdeeldheid gegeven hebben, het feit reeds dat er kunstenaars waren die de ambitie hadden om deze zware opgave tot een goed einde te brengen en die ook verder op het terrein der gravure enthousiast werkzaam bleven, was verheugend.

Het is zeker één der groote verdiensten van de Amsterdamsche Academie dat aldaar, ondanks veel tegenspoed, het onderwijs in de edele kunst van het burijn gehandhaafd is gebleven en thans door den professor Brinks wordt onderwezen.

Deze herleving kan men zonder eenigen twijfel verklaren door het veldwinnen van het besef, dat vakmanschap en kunstzin één en ondeelbaar behooren te zijn, wil men resultaten bereiken, die ook voor het nageslacht geldend zijn.

Nergens immers vindt men meer dilletantisme dan juist onder hen die meenen kunst te moeten scheppen. Waar echter vindt men zulk een weerstand om dat wat innerlijk den mensch beroert in beeldenden vorm weer te geven, dan juist bij de kunst van het burijn? Iedere lijn moet uit het koper „gegraven" worden en wanneer men eens een graveur aan den arbeid heeft gezien, zal men eerst recht begrijpen de woorden van wijlen Prof. A. J. Derkinderen, die over gravures sprekend opmerkte: „Wij ondergaan zoo menigmaal de schoonheid dier delicate afdrukken in hun stil en glanzend aspect vol ingehouden rijkdom, maar realiseeren wij ons wel hoeveel energie er noodig is om zonder sporen van vermoeidheid, lijn na lijn in stagen arbeid in het koper te snijden, hoeveel onbaatzuchtigheid om dit zware werk te doen zonder kans of rechtmatige verwachting dat iets van 's werelds overvloed den kunstenaar beloonen zal?" Dan ook zullen wij begrijpen dat het steeds slechts een kleine schare van doelbewuste doch met overgave de graveerkunst dienende graphici zal zijn, die, in stille afgeslotenheid arbeidend, de kunst van hun liefde en keuze zullen dienen.

In een tijd, die vol is van krijgsrumoer en waarin vaa de worgende greep van het noodlot zich ook uitstrekt naar hen die slechts „dienen" in den volstrekten zin van het woord, leeft er op bescheiden wijze een groepje kunstenaars, die ieder voor zich weten dat hun kunst er geen is van groot gewin, maar zij beoefenen de graveerkunst, om daarin voor zichzelf iets schoons te scheppen, iets dat henzelf geheel bevredigen kan.

Het stemt tot verheugenis, dat ook in deze dagen de oude traditie van het graveeren zoo ernstig wordt voortgezet en er gelukkig weer jongeren zijn, die zich niet laten afschrikken door de hooge eischen aan het graveeren gesteld, technisch zoowel als kunstzinnig.

Op de tentoonstelling, in het Museum Boymans vorig jaar gehouden, bleek deze hernieuwing ondubbelzinnig.

Er zou meer dan tot nu toe belangstelling moeten worden opgewekt bij hen, die kunstminnaars meenen te zijn. Het verzamelen van een uitgezochte collectie graphiek van onze modernen moest zeker niet tot de uitzonderingen mogen behooren. Financieel ligt een dergelijke belangstelling zeker binnen het bereik van velen. En het zou voor onze graphici een stimulans te meer beteekenen om op den ingeslagen weg voort te gaan.

Echter ook de gelegenheidsgraphiek, als daar is het ex-libris, de geboorte-aankondiging en andere objecten, het zijn even zoovele gelegenheden om onze graveurs opdrachten te verstrekken.

Slechts door het wekken van belangstelling kan er voor deze edelste en eerlijkste van alle beeldende kunsten een thans blijvende plaats veroverd worden.

In dit verband mag misschien nog wel eens herinnerd worden aan hetgeen bij het verscheiden van den graveur Dupont door Prof. der Kinderen werd geschreven: „. . . Zal ook bij ons eens eindelijk het groote maatschappelijke belang der kunst zijn erkend en deze de volle zorg der Regeering waardig worden geacht — dan zal het ongetwijfeld eerst recht duidelijk zijn hoeveel meer nog een kunstenaar als Dupont voor zijn land, bij gunstige omstandigheden had kunnen doen."

Wij leven in een tijd dat in velerlei opzicht deze erkenning uiteindelijk is doorgebroken, maar dan diene men dit ook ten opzichte van de graveerkunst als een alom begrijpelijk Mené Tekel op te vatten. Ook de overheidsdiensten mogen dan echter niet achter blijven den oorspronkelijk scheppenden graveurs de hun rechtens toekomende opdrachten te verschaffen.

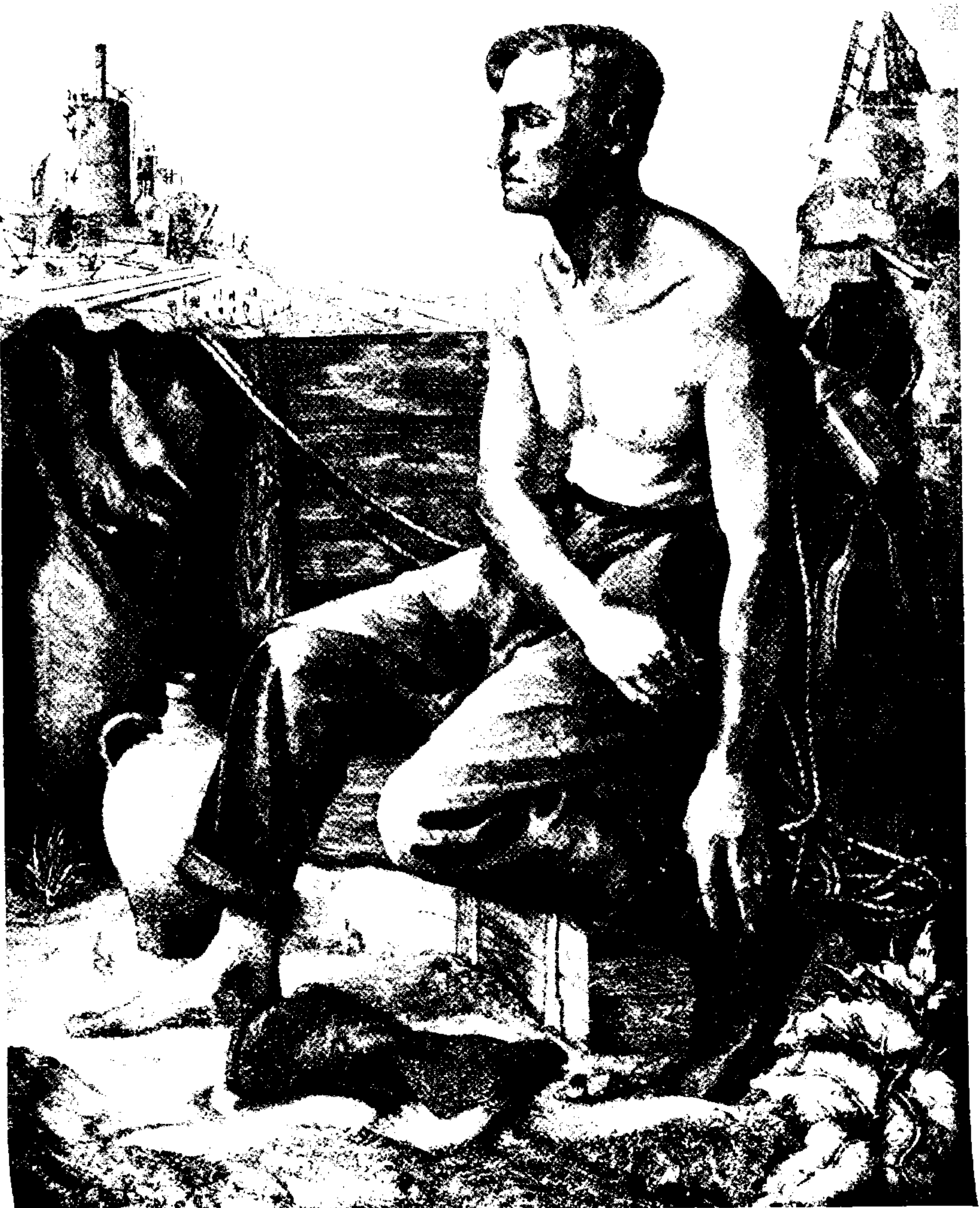
Alleen op deze wijze zal men aan het vernieuwende werk uit het begin dezer eeuw, dat thans zoo verdienstelijk wordt voortgezet, een blijvend bestaansrecht verzekeren.



P. DUPONT PORTRET



J. J. AARTS — BEDELAAR (FOTO ARCHIEF)



H. LEVIGNE — POLDERWERKER (FOTO ARCHIEF)



MUZIEK LEVEN



KRONIEK DER ZOMERCONCERTEN VAN HET RESIDENTIE-ORKEST

DOOR JKVR. H. VAN LENNEP

II

Marinus Adam — Annie Hermes, Martin Zagwijn. Welk een uitnemende keuze en groepeering, met het exquise „Viviane" aan de spits, heeft Marinus Adam in zijn programma's aan den dag gelegd. De beide concerten hebben mij echter onvoldaan gelaten. Adams gekunstelde slag, door de vele kronkelbewegingen heel moeilijk af te lezen, was de oorzaak van onzekere inzetten en wankel samenspel, al herstelde zich prompt daarvan het uitermate ervaren orkest. De klankkwaliteit vond ik doorloopend ondoorzichtig, de groepen niet tegen elkaar afgewogen, de dynamische waarden weinig of niet onderscheiden en de helft van den tijd overeenkomend met een grauw mezzo-forte. De kinderen dezer nuchtere rekening waren: een symphonie in bes van Mozart met een pralend menuet in later jaren daaraan toegevoegd — Hendrik Andriessens welsprekende „Kühnau-variaties", waarbij vooral de fuga aan beeldend nadruk geven te kort kwam — de „Wiener Dreivierteltakt" van Johan Wagenaar, die, bij een stemming wekkende wedergave, u aandoet als een concert in den Prater op een feestdag — het teertintige, preraphaëlitische „Viviane" van Ernest Chausson. De tweede symphonie van Svendsen kwam er nog het beste af. Zij is een schoolvoorbeeld op het stuk van vorm en instrumentatie, onberispelijk in één woord, maar ook tot geeuwens toe vervelend. Aan de slotmaten van het Intermezzo liet Adam de heeren op hol gaan, doch in dat zelfde deel muntten uit de fagot-soli van Louis Stotijn, met hun licht en snel gestooten staccato-reeksen eersterangs vakwerk. — Annie Hermes' prachtige altstem klonk warmer, meer overgegeven in het Magnificat van Rudolf Mengelberg dan in Haydn's „Ariadne auf Naxos"; wat stroef en uit de oude doos deze cantate, die oorspronkelijk met klavierbegeleiding werd geschreven. Adolphe Poth speelde heel zacht en zangerig de obligate vioolpartij. In het violoncelconcert van Lalo heeft Martin Zagwijn mij minder geboeid, dan hij dat vermag, wanneer hij in zijn functie van medewerkend orkestlid solistisch naar voren treedt. — *Yvon Baarspul — Theo van der Pas, Bé Gerris.* Men kan van den nog heel jongen Baarspul niet verlangen, dat zijn gebaren reeds sterk beheerscht en „gericht" zijn. Het trof mij nu op het eerste van de onderhavige concerten, dat zijn bewegingen van tijd tot tijd iets bestudeerd onstuimigs hadden. Mogelijk lag dat geforceerde hieraan, dat Baarspul zijn spelers onvoldoende onder contrôle had. Een paar maal zag men hem zelfs abrupt hurken, om den musici nog op het laatste oogenblik een piano of diminuendo af te bidden. Op het volgende concert echter leek mij zijn wijze van wenken geven weer rustiger en minder gewild. Hoe dit zij, in Schuberts „Unvollendete" heeft Baarspul een paar opmerkelijk goede dingen gedaan. Zoo verraste mij de moeilijk te treffen, geheel in halve tinten te houden aanhef en het eerste thema. Dat was delicaat van uitdrukking en klankverhouding. Maar bij den overgang naar het tweede thema reeds brak hij af, de fijne draad. Daarmee is niet gezegd, dat Baarspul voor de ontroering van dit wonderbare werk onontvankelijk zou zijn. Hij heeft in de eerste acht en dertig maten het tegendeel bewezen. Doch daarop ontzonk hem de uitbeeldende kracht. In den regel is die bij jonge kunstenaars veel zwakker dan het inbeeldend vermogen. Ook bij Baarspul. En daaraan is het gelegen, dat muziek als deze, die van subtiliteiten wemelt, zijn onontplooid talent voorloopig ver te boven gaat. Het pianoconcert van Schumann eveneens. Daarmee is hij verbazend roekeloos omgesprongen. De ontsporing, die Baarspul hier teweegbracht, was aan onoplettendheid te wijten. Mij dunkt, hij had in deze partituur de vele moeilijkheden een weinig onderschat. Een toonstuk van eenvoudiger conceptie — minder abstract vooral — is tevens eenvoudiger op het orkest over te dragen. Wagenaars ouverture „Cyrano de Bergerac" gelukte dan ook beter. Hetzelfde mag gelden voor „Eine kleine Nachtmusik", waar intusschen een verkeerde inzet van de eerste violen had kunnen vermeden worden. Hij werd iets te vroeg aangegeven. Gezien den enormen omvang der zaal met de rotonde had Baarspul er beter aan gedaan Mozarts serenade met het voltallig strijkorkest uit te voeren. De klank was nu wat ijl en in het forte niet rond genoeg. Niets valt zoo „fluweelig" in het oor als het pianissimo van een groote strijkersgroep in een groote ruimte. In Beethovens eerste had Baarspul eveneens goede momenten. Het Andante klonk gaaf en helder, de tempovoering was gevoelig. Ook in de finale viel er te prijzen. Wel ontbrak het al te zeer aan spanning in de bekende zeven inleidende maten, maar om die te kunnen brengen, moet men een meester zijn. De beide andere deelen bevielen mij minder: ongelijke inzetten, onnauwkeurigheden van rhythmischen en dynamischen aard, verdoezelde noten bij de strijkers en wat dies meer zij. Het eerste deel was slap van interpretatie en het Menuetto klonk ruw. Dat zijn trouwens precies de moeilijkste deelen. Alles bij elkaar genomen heeft Yvon Baarspul in muzikaal zoowel als technisch opzicht minder goed werk geleverd dan verleden maand. Hij scheen ook niet zoo zeker van zijn zaak als toen. De vorigen keer trouwens had hij zijn programma's met meer zelfcritiek gekozen. Wat de solisten aangaat: het pianoconcert van Schumann, een van diens meest gepassionneerde werken, heeft Theo van der Pas nogal gemoedelijk en nuchter uit den mouw geschud. Mozarts Krönungskonzert is voor Bé Gerris nog niet weggelegd. Hoe kinderachtig rommelig en onrhythmisch heeft zij dit prachtige werk gebracht. Ook haar techniek — welk een ontstellend gebrek aan samenhang van armfunctie en vingerspel! — bevestigt mijn indruk, dat zij het concertpodium ontijdig betreden heeft. — *Arend Koole — Anna van der Smit.* Arend Koole geeft eveneens leerlingenwerk te zien en wel in een uiterst primitief stadium. Zijn pogingen kunnen voor een openbare uitvoering geenszins in aanmerking komen. Nu is aan de instinctieve bewegingen van een auditioneerend leerling na te gaan òf en in hoeverre hij beschikt over een gunstigen aanleg. Uit de onaangeleerde gedragingen van Arend Koole dan, heb ik niet het geringste spoor van natuurtalent kunnen aflezen. Wèl geestdrift, in sterke mate en van oprechte, door en door gezonde hoedanigheid. Drs Koole, uiteraard een zeer geleerd musicus, is daarenboven een zeer muzikantesk geleerde. Dat bewijst tusschen twee haakjes zijn manier van pianospelen. Maar zijn auditie gaf tevens te zien, dat hij de partituren, die hij zoo eerlijk trachtte te vertolken, grondig en paraat van buiten kende, zonder fronsen of bekommernis van hoe-was-'t-ook weer. Natuurlijk zijn tot het dirigentschap dergelijke eigenschappen, hoe waardevol ook, voorloopig slechts bijkomstig, waar het essentieele nog ontbreekt. Wat Koole zich dient te verwerven, is zoo klaarblijkelijk, dat het hier niet behoeft te worden opgesomd. Wel mag men zich afvragen of niet, op den duur, bij kennelijke afwezigheid van natuurlijke begaafdheid, eerder een bekwaam instudeerder, dan een dirigent-met-toekomst uit Arend Koole groeien zal. De toekomst zal het leeren. Voor het eene is emplooi zoowel als voor het andere. Maar is het wel hierdoor, dat hij af en toe de beschikking krijgt over een orkest, dat Koole het tot dirigent zal brengen? — Met welk een uitzonderlijk mooi materiaal is de zangeres Anna van der Smit gezegend! Het uitgesproken zuidelijke timbre van deze stem wijst naar het Italiaansche opera-repertoire. Maar dan geen Desdemona, doch een Butterfly of een Mimi. Bij Anna van der Smit zijn de natuurlijke stemmiddelen zoo overvloedig aanwezig, dat deze het gebrek aan wezenlijke ontwikkeling harer stem met den mantel der liefde bedekken. De buitengemeene muzikaliteit, waarmee zij tijdens een impasse in de begeleiding onverstoorbaar verder zong, bracht het zeer intuïtief orkest weer op het rechte spoor. — *Paul van Kempen — Willem Andriessen.* Alles leeft aan dezen leider. Zelfs zijn stok, als aan den duim ontsproten, schijnt vleesch en bloed geworden. Aan dien spitsen wijsvinger-van-het-tempo hangt de toonmassa, een machtige stroom ononderbroken, een stroom van ontzaglijke concentratie. Men voelt meteen: enkel zoo mag, neen mòet uit het hoofd gedirigeerd worden. Zoo alleen ontvangt dit schoonheid en beteekenis. De spelers voelen zich aan elkaar en aan dien bezieler verbonden in één zelfde verknochtheid aan de gemeenschappelijke zaak: het gaat om de evocatie van een figuur als Egmond. Evenals van Coriolanus en Leonore geeft Beethoven van Goethe's vrijheidsheld een portret ten voeten uit: diens standvastigheid, onmiddellijk opklinkend uit het resolute rhythme van het strijkersthema, mar

o k de diepte, onroerbaar teeder, van Egmonds hart, zooals het zingt in 't pianissimo der houtblazersgroep, dan zijn stormende vaart in het leven en ten slotte de triomf, dien de polyphone coda schildert, met de fanfare aan het eind en flitsen als van vliegende vaandels. Van Kempen wil, dat de kleine fluit die extra sterk doet uitkomen in de slotaccoorden. „Het moet revolutionair klinken", zegt hij. De luisteraar wordt in dat alles betrokken, kan heerlijk meeleven bij een wedergave als deze. Dat is immers de bedoeling. Brahms' vierde, dat klankpaleis met de al maar ruimer en hooger zalen, uiteindelijk voerende naar de kolossale Passacaglia, Brahms' „Jupiter" wordt een muziekfeit van enorme beteekenis. Juist in die Passacaglia is voor den luisteraar verre van makkelijk het nagaan van den draad, waarmee de basso ostinato het maaswerk der variaties vormt. Maar van Kempen brengt ze waterklaar en met geweldige spanning. Er gaat geen detail verloren. Als de muziek zwijgt, komt de zaal los, een zaal van twee en twintig honderd menschen, die roerloos hebben toegehoord. En het wordt een onbedaarlijk juichen. Dat gebeurde na de pauze, maar daarvóór gold een jubel niet minder ontroerd en hevig den pianist Willem Andriessen, die zich in Beethovens vierde concert gegeven heeft met de verzonkenheid en innige toewijding, die, naast technische voortreffelijkheid, men van hem gewend is. Mij trof de onbevangenheid en ingekeerde gloed, waarmee Jan Prins in de Passacaglia zijn fluitsolo blies, een passage, waarvan de juiste uitdrukking moeilijk te treffen is, en die hij zonder sentimenteel vibrato gaf met dien strak-ronden, maar milden toon, waar ik zoo van houd. — *Frits Schuurman — Majoie Hajary — Jan Prins en Jaap van Opstal.* Het eerste van de drie concerten, die onder Schuurmans leiding stonden, kon ik niet bijwonen. De violist Gijs Beths heeft toen het geliefde concert van Bruch gespeeld. Zijn vertolking werd door de dagbladpers geprezen. — Een opmerkelijk succes behaalde de jonge pianiste Majoie Hajary in het concert van Liszt in Es majeur. Haar technische bedrevenheid is vrij aanzienlijk en weldadig onverkrampt. Mij dunkt, de huidige toestand van haar training toont vooral de uitmuntende leiding (Nelly Wagenaar!) van een sterk intuïtief besef omtrent typisch pianistische zaken als aanslagsoorten, pedaalgebruik, enz. Men heeft hier met een veelbelovend en belangwekkend talent te doen. Geboeid heeft mij de zuidergloed van Majoie Hajary's heel vrouwelijke, rhythmisch zeer genuanceerde en bewuste muzikaliteit. Jammer, dat haar durf en innerlijke zekerte, als gevolg eener rijke en natuurlijke begaafdheid, haar verleidde tot het waagstuk van een pianoconcert als dit. De leeuwenkracht, voor de vertolking van een Liszt-concert onmisbaar, heb ik nog nooit uit vrouwenarmen en -vingers hooren te voorschijn komen. Aan de onvervaardheid van Majoie Hajary ontbreekt de tucht, die voor onbesuisdheid hoedt. Een ietwat grillig haasten tegen het einde harer voordracht joeg het orkest in onaangepastheid. Al verdraagt de onderhavige muziek een verregaand rubato, deze versnelling was onbeheerscht en zoodoende werd de climax verspeeld. Een aan dit tempo overeenkomstige kracht kon de pianiste niet ontwikkelen. Zij kwam derhalve onvoldoende boven het orkest uit, dat buitendien, door haar onrust aangestoken, te luid speelde. — De ouverture tot den Freischütz, de eerste Arlésienne-suite en van Anrooys rhapsodische Piet Hein-variaties — dat alles niet heel gaaf gebracht — vonden uitbundigen bijval. In laatstgenoemd werk onderscheidde zich de fagottist Louis Stotijn door zijn mooien toon in de delicate solo-passages. — Twee „Emmanuels", Chabrier en de Falla — een nieuwvinder en een toepasser, beide geniaal. De fantaisie, die Chabrier in 1883 op oorspronkelijke Spaansche melodieën schreef en die Lamoureux kort daarna uitvoerde, vestigde daarmee voor goed den roem van dien componist. Zijn rhapsodie toont een vernuft en stoutheid van dictie, die Charpentier en later Debussy, Ravel en de navolgers, waaronder de Falla, op het spoor hebben gebracht dier typische vondsten en verfijningen van hun orkest. Reeds nemen in Espania de harpen een dusdanige plaats in, dat zij onafscheidenlijk deel hebben aan de muzikale handeling. Verdubbelingen als de trompetsolo con sordino door den fagot en de tertsen der pistons met de hobo's, waarin de stekels zijn gezet van hooge violoncel-pizzicati — dat zijn zoo enkele van Chabriers bedenksels, die weldra zouden overgaan in de dagelijksche orkestrale taal zijner landgenooten. De ongeslaagde uitvoering nu, gaf niets te hooren van al dat raffinement. Onverstandig en wel op een zelfde programma geplaatst met de bekende fragmenten uit de Falla's „Sombrero" en „Les Préludes", kon er van een zorgvuldige voorbereiding weinig werk worden gemaakt. Het geheele programma trouwens ging mank aan het zelfde euvel. Maar afgezien van ongelijk en troebel samenspel, was Espania ook gebrekkig van tempovoering en stak er in de Falla's balletmuziek niet de minste dans. Zoo gingen ook in de Préludes vele schoonheden te loor, o.a. die fraaie passage, waar gesordineerde altviolen vierdeelig met de hoorns spelen. De ongunstige plaatsing der alten, te gering reeds in aantal, wreekte zich hier kenmerkend. — Voortreffelijk spel gaven de fluitist Jan Prins en de klarinettist Jaap van Opsta te hooren in het concertino van Oberstadt en Saint Saëns' charmante „Tarentelle". De mooie maar moeilijke partijen, volkomen gaaf geblazen, klonken bovendien verrukkelijk muzikaal. Van Opstals smeltend pianissimo tot in het derde octaaf was prachtig aangepast bij den weeken steeds kernachtigen toon van Prins. Heel jammer, dat de weergave der begeleiding niet verder was gevorderd dan een tweede dechiffrage.

Verschil van meening onder de dirigenten doet bij het Residentie-Orkest onbestendigheid ontstaan bij de opstelling der strijkersgroepen. Maar van zooveel-hoofden-zooveel-zinnen mag een hoog ontwikkeld ensemble als dit ten slotte niet de speelbal zijn. In zake de plaatsing der strijkers bestaat er een bepaalde opvatting, die ik niet anders kan beschouwen dan: kleven aan een overwonnen standpunt. De door mij gewraakte opvatting betreft het plaatsen van de eerste en tweede violen naast elkaar, de alten en cellen aan de rechterhand van den dirigent. Deze schikking berust op een experiment, waarmee men destijds in Amerika begonnen is en dat een aantal toonaangevende orkesten in Europa jaren geleden doormaakte als een kinderziekte, die in de twintiger jaren zelfs epidemische vormen aannam. Bij laatstgenoemde orkesten nu heeft de zaak sinds lang zijn volkomen beslag. Het gaat dus om een afgelegde twistvraag. Zou dan een uitgemaakte zaak voor het Residentie-Orkest nog een probleem zijn? De proef op die verouderde son heeft destijds wederom dit geleerd. In de verzamelde klankkleur van het strijkkwintet onderscheidt men niet vijf, maar vier kleuren. Immers voegt aan deze vier de groep der tweede violen geen nieuw timbre toe. Niet in klank*kleur* verschillen deze van de eerste violen, maar in klank*omvang*. De laatste gaan in gloed de tweede violen te boven. Zij danken dien bijzonderen glans aan hun leidende functie in het orkest. Zoo ongeveer heeft Richard Strauss het vroeger eens geformuleerd en nog steeds wordt hieraan het verschil tusschen de twee vioolgroepen toegeschreven. Eigenlijk heeft Strauss alleen gezegd, dat de eerste en tweede violen ongelijk zijn op het stuk van toonkwaliteit. Ongeacht deze bijkomstige waarheid echter, is de d y n a m i s c h e schakeering tusschen eerste en tweede violen uitsluitend te wijten aan het simpele feit, dat, bij de normale opstelling, de tweede violen zich rechts van den dirigent bevinden. De hieruit voortgaande bespeling met de schalgaten van den toehoorder afgewend, doet de tweede violen ongeveer de helft van hun draagkracht verliezen. De plaatsing ter linker- en rechterzijde van den orkestleider, deze alleen is het die de karakteristieke uitwerking teweegbrengt van twee violenkoren: het sterke als nabij en het zwakker als verder af klinkend. Wanneer daarentegen, naar de wijze van een solo-kwartet, de gezamenlijke violen zich links van den dirigent bevinden, dan geven zij, aldus opgesteld, het effect te hooren van één enormen groep eerste violen, die „gedeeld" spelen. Zij verkrijgen al gauw een ongewenscht overwicht en behalen bij gelijkstemmige passages een verpletterende meerderheid op de overige strijkers en de houten blaasinstrumenten. Wat de alten betreft, op de plaats van de tweede violen zijn zij het nu, die de zooeven verklaarde vermindering van volume ondergaan. Die kunnen de alten juist allerminst verdragen. Van huis uit geraken zij als middenstem licht in de verdrukking. Dit wat de dynamische verhouding aangaat. Maar met de helft van het volume gaat ook de helft van hun kleuruitstraling verloren. Voor het gesluierde timbre van het strijkinstrument met de te kleine klankkast is een inboeten van resonans al bijzonder ongewenscht. Zoo'n altenverduistering komt dan ook neer op het rechtstreeks belemmeren hunner werkzaamheid als middenstem. Bij het uitvoeren van een fuga en in den polyphonen stijl in 't algemeen stuurt intusschen de hier omschreven wanverhouding het instrumentale plan volkomen in de war. — Waarom de zooeven opgesomde bezwaren voor het solo-kwartet niet gelden? Om de eenvoudige reden, dat de klankwetten voor een groote groep en een solistisch ensemble proefondervindelijk verschillend zijn. Het is Oscar Nedbal geweest, die als altist der onvergetelijke „Bohemers" aan het strijkkwartet zijn huidige opstelling definitief gegeven heeft. Hoe juist zijn inzicht is gebleken, heeft de „zaalervaring" sindsdien rijkelijk geleerd. Bij een solo-kwartet is het met de klankverhoudingen zoo gesteld, dat de alt en de violoncel — die in plaats van twee, ook drie violen voor hun rekening ouden kunnen nemen — min of meer ingehouden plegen te spelen. Er kan dus van een drukkend overwicht der violen nimmer sprake zijn, evenmin van een verdrongen middenstem door het feit, dat de alt gehoord wordt met het achterblad naar het publiek gekeerd. Wat de bevoorrechte plaats van den violoncel betreft, hiervan ondervindt de onderlinge klankverhouding eer voor- dan nadeel. De cel fungeert immers niet alleen als bas, maar wordt ook als drager van de cantilene veelvuldig aangewend. — De identificatie van kwartet en strijkorkest, verdedigbaar als zij is bij de uitvoering van een concerto grosso b.v., of een o p e r a van Mozart, acht ik een dwaling, wanneer men haar beziet van uit het standpunt der symphonische schrijfwijze. Sinds de verdwijning van den cembalo vormen de strijkers geen zelfstandige groep meer, doch een onderdeel van het geheele orkest. Het komt mij dan ook voor, dat het Amerikaansche experiment indertijd meer het uitvloeisel is geweest van een redeneering, die buiten de practijk der dingen stond, dan van een diepgaande waarneming.

ZOMERVOEDSEL

DOOR WOUTER WEERSMA

In den winter schaft de pot stevig voedsel als bruine boonen en erwtensoep en 's zomers vermeldt het menu liflafjes als huzarensalade en dergelijke. Vandaar dat het tooneel, dat altijd zeer materieel was ingesteld in de achter ons liggende decennia, slechts 9 maanden seizoen had en de drie overige maanden van het jaar het publiek vergastte op de liflafjes van revue's en zoutelooze kluchtjes. De heeren ondernemers zorgden er meestal wel voor, dat zij in die 9 maanden zooveel verdienden, dat zij den zomer op gepaste wijze konden doorkomen, maar stuurden prompt hun spelers de straat op, die maar moesten trachten in die drie zomermaanden hun kostje te verdienen. Nu door het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten en de Nederlandsche Kultuurkamer deze traditie werd verbroken, hadden wij verwacht, dat ook in het zomervoedsel eenige verandering zou zijn gekomen, doch helaas is er in het menu nog niet veel gewijzigd. Wanneer wij zien, dat een klucht als „Pukkel en Pukkel" (een andere titel voor de „Gebroeders Kalkoen") van Gerard Nielen — op zichzelf als klucht niet onaardig, maar door de wijze, waarop het wordt opgevoerd, tot een aanfluiting van behoorlijk tooneel geworden — drie maanden lang volle zalen trekt, dan moet het iederen tooneelliefhebber en ieder, die de kultureele verheffing van het volk ter harte gaat, wel droef te moede zijn.

Het Gemeentelijk Theaterbedrijf te Amsterdam heeft gemeend, dat het Amsterdamsche theaterpubliek gedurende een geheele maand geen voedsel noodig had, zelfs geen zomervoedsel. Niet alleen sloot dit bedrijf zijn poorten geheel, maar ook de Stadsschouwburg werd tot vacantie gedwongen. Naar ik meen is het nooit de bedoeling geweest, dat ook de steenen gebouwen vacantie zouden genieten. Òf bespeling van den Stadsschouwburg door één of meer andere gezelschappen òf een vacantie-spreiding in het eigen gemeentelijk gezelschap was toch zeer wel mogelijk geweest.

Verder was Amsterdam overgeleverd aan een paar revue-voorstellingen en in de maand Augustus bovendien nog aan de heeren Adriaan en Olivier, die al net zoo hard „pukkelden" als hun collega's in de Amstelstraat. Zomervoedsel van de bovenste plank, d.w.z. volgens de oude opvattingen.

Er is misschien één lichtpuntje in deze heele droeve eterij. Wanneer het Fransche spreekwoord waar is, n.l. „L'appétit vient en mangeant", dan zal het publiek ook na deze zomermaanden den weg weer naar onze theaters weten te vinden. Maar dan zal men het toch beter voedsel dienen voor te zetten. Laten we hopen dat het zich intusschen geen indigestie eet.

In den Haag was het al niet veel beter, met voorstellingen als van „'t Melkkoetje" (oorspronkelijk geheeten „Als 'n kwartel" van v. d. Heyden en Henk Bakker), terwijl „Het meisje met de 9 punten" en nog enkele andere slappe kostjes als „Huwelijksvacantie" den honger moesten stillen.

Het Residentie-tooneel bracht in Augustus de première van het nieuwe stuk van Ank v. d. Moer „Om 'n half millioen". De weinig origineele titel doet al verwantschap gevoelen met oude kluchten als „Om 10000 dollar" en meer van dergelijke nonsens-gevalletjes, waarbij erfenissen of weddenschappen met zeer uitzonderlijke bepalingen de malste situaties veroorzaken. Het is waarachtig niet waar, dat door de ernstige critici een klucht altijd als minderwaardig en verwerpelijk wordt beschouwd, maar laat men toch goed beseffen, dat een klucht, evenals een blijspel, achtergrond moet hebben. De klucht heeft dezelfde taak te vervullen als de nar in vroeger eeuwen en een goede nar wist onder zijn grollen en grappen vaak de grootste wijsheid te verkondigen. De klucht is de hofnar van Zijne Majesteit Publiek. Het is niet het toeval of de onwaarschijnlijkheid, die in de klucht den serieuzen tooneelliefhebber derangeert — het leven zelf is tenslotte vol toevalligheden en onwaarschijnlijkheden — maar het is de geestloosheid en vooral de oppervlakkigheid, die ons teleurstelt. Ook in een klucht kunnen de personen menschen van vleesch en bloed zijn en geen schimmige personages, die door de komische situaties door elkaar worden gesmeten.

Dat het anders kan, dat de zomersche magen wel stevig voedsel kunnen verdragen, bewees Ad Hooykaas met zijn „Geshellen van den Spele", die te Utrecht en te Valkenburg voorstellingen gaf van „Mariken van Nimwegen", van „Lanseloet" en van „Beatrijs". En het Noord-Hollandsch Tooneel onder leiding van Jan C. de Vos had met de voorstelling van „De twee Edellieden van Verona" in het openluchttheater te Lochem ook niet over belangstelling te klagen. Zelfs in het allerongelukkigste openluchttheater in het Zuiderpark te den Haag, dat de naam „theater" volkomen ten onrechte draagt, was er voor deze voorstelling publiek.

Het Gemeentelijk Theaterbedrijf te Amsterdam heeft als eerste première — ditmaal reeds in Augustus, terwijl vroeger September altijd de premièremaand was — een opvoering gegeven van het Italiaansche stuk „Zonnebloemen" van Guido Cantini in de vertaling van Louis Thijssen. Misschien omdat deze titel een zomersche stemming suggereert? Het is anders een titel, die er met de haren bij is gesleept. Alleen in het derde bedrijf, in de zwakste plek van het stuk, waar de hoofdrol een passage uit zijn boek voorleest en waarin sprake is van zonnebloemen, is er met den titel eenig verband. Het zou echter onbillijk zijn het stuk hierom te veroordeelen. En het bevat gelukkig ook elementen genoeg om de keus te rechtvaardigen en er hier wat dieper op in te gaan.

Het gegeven is zeer simpel. Een apotheker, die zich kunstenaar voelt en in zijn vrijen tijd boeken schrijft, is getrouwd met een vrouwtje, waarvan hij zielveels houdt en dat hij met teedere zorgen omringt, alsmede met juweelen omhangt. Dit vrouwtje echter verveelt zich verschrikkelijk in het kleine dorpje, er dreigt de traditioneele ontknooping, prachtige stof voor een dorpsschandaaltje — de vrouw van een notabele, die met een ander er vandoor gaat — maar op het laatste moment keert alles zich ten goede en zij blijft. Een weinig origineel onderwerp en dus een hachelijke onderneming hierop een tooneelstuk te bouwen.

Dat het stuk mij desondanks geboeid heeft, ondanks ook de vele zwakke plekken, die het ongetwijfeld bevat, berust op de knappe en psychologisch zeer fijne karakterteekening van dezen apotheker-kunstenaar. Deze man is innig goed, hij is van het type, dat het leven niet beschouwt als het jachtterrein voor maatschappelijk succes. Hij is een beetje een droomer, een beetje schoonheidsaanbidder, hij is geen held, maar hij is ook geen lafaard, hij is van het type, dat de wereld gaarne beter zou maken, zonder zelf geroepen te zijn tot hevige activiteit. Hij gaat rustig en stil zijn weg zonder zich bewust te zijn van het groote gevaar, dat hem bedreigt, nog wel door zijn eigen schuld, want hij moest toch tenslotte zich de moeite getroosten om de gevoelens van zijn vrouw te doorgronden. Hij is een van die menschen, die passief in het leven staan, die door het licht in zich de duisternis er buiten niet zien, die aan de hardheid van het leven ten gronde gaan.

Men kan zich afvragen of het te verdedigen is, dat in dezen harden tijd voor een dergelijke figuur van zachte contouren aandacht wordt gevraagd, of het niet veeleer ook tot de taak van ons huidige tooneel behoort den heroïschen mensch gestalte te geven, maar ondanks al deze vragen, die zich bij den beschouwer opdringen, heeft de hoofdfiguur uit dit stuk toch diepen indruk gemaakt. Hij was een mensch, en dat is meer dan men van menige tooneelfiguur kan zeggen.

Cor Hermus heeft deze rol prachtig gespeeld, ofschoon zijn onverstaanbaarheid hem en de toeschouwers weer parten speelde. Waarom articuleert deze speler toch zoo slecht? Als leeraar aan de tooneelschool moet hij toch iederen dag haast in zijn lessen zijn leerlingen wijzen op een duidelijke articulatie, al geeft hij dan ook geen spreekles. Alle tooneelbeginners moet dit regelmatig worden ingehamerd. Hoe is het dan mogelijk, dat een tooneelschoolleeraar zelf het slechte voorbeeld geeft? Vermoedelijk ligt de schuld bij een zekere affectatie in zijn spraak. Dat hij zichzelf onderzoeke, want dit gebrek bederft ontzettend veel. Overigens was zijn spel van een zeer fijne nuanceering en precies afgestemd.

Het stuk, dat misschien het best gekarakteriseerd zou kunnen worden als een tooneelnovelle, biedt de overige spelers weinig gelegenheid tot ontplooiing. Myra Ward wist met het vrouwtje geen weg, zij speelde zoo effen en zoo ontzettend vlak, waarschijnlijk uit angst om de sfeer te verstoren, dat er van tegenspel geen sprake was. Deze rol zou ongetwijfeld in belangrijke mate verdiept kunnen worden.

Als de zonnebloemen uitgebloeid zijn is de zomer voorbij. Behalve het Gemeentelijk Theaterbedrijf te Amsterdam en het Noord-Hollandsch Tooneel heeft echter nog geen enkel gezelschap zijn repertoire voor het komende seizoen bekend gemaakt op het moment dat ik dit artikel schrijf. De tooneeldirecties verkeeren in de moeilijkheid, dat zij nu zelf hun stukken moeten gaan zoeken; vroeger konden zij de successtukken van Londen en Parijs klakkeloos overnemen. En ook het klassieke repertoire durven zij natuurlijk niet goed aan, want zoowel onze regisseurs als onze spelers voelen zich niet al te best thuis op dit terrein. Het is wel een beetje beschamend als wij daarbij vergelijken een stadttheater van het toch maar kleine stadje Bochum bv., dat in het seizoen '42/'43 bijna 70 klassieke voorstellingen gaf.

FILMBESPREKING

DE BEZIELDE CAMERA

DOOR G. H. SNITGER

In „De Schouw" van Juli 1943 trof ik een artikel van de hand van Eduard Rijff aan onder den titel: „De oorlog in de beeldende kunst". In dit overigens zeer gedegen en belangwekkend artikel komt een passage voor waartegen ik niet kan nalaten te protesteeren.

De gewraakte passage luidt als volgt: „Het filmapparaat blijft immers altijd een dood mechanisme; hoe een levendig en natuurgetrouw beeld van bepaalde oorlogshandelingen de camera ook vermag te geven, toch ontbreekt er altijd iets aan, n.l. de bezieling. De camera moet het hebben van de veelheid van afbeeldingen. Zij heeft geen mogelijkheid tot het geven van een synthese, laat staan van zinnebeeldige voorstellingen, die soms meer kunnen zeggen dan een heele film vol oorlogsgeweld".

Dienaangaande zou ik het volgende willen opmerken. Wanneer men de camera als een dood mechanisme beschouwt, dan zou men met hetzelfde recht penseelen en verf, beitel, klei en marmer als doode elementen kunnen aanzien, daar ook deze dingen immers zonder de scheppende handen en het bezielende brein van den kunstenaar, zij 't kunstschilder of beeldhouwer, slechts doode elementen zijn. Ook het door Eduard Rijff zoo genoemde „doode mechanisme" van de camera wordt eerst tot kunstzinnig leven gebracht door den bezielenden geest van den man die er achter staat.

Het getuigt immers van een volkomen misvatting om te meenen dat het zoogenaamde „levendige en natuurgetrouwe beeld", dat het camera-oog opvangt en vastlegt, zoo maar vanzelf filmkunst vertegenwoordigt. Integendeel, of dit filmkunst genoemd kan worden en in welke mate het als filmkunst kan worden beschouwd, is volkomen afhankelijk van de „filmische" bezieling van den regisseur en den camera-man. Het is van belang, hoe de beelden gekozen, geschift, gepeild en vervolgens uit een bepaalden gezichtshoek opgenomen worden; juist die bezieling mag ook bij het filmscheppen niet ontbreken, daar er anders van werkelijke filmkunst geen sprake kan zijn.

Wanneer de schrijver van het Schouw-artikel dan verder verklaart dat de camera geen synthese vermag te geven, staat men toch wel even met stomheid geslagen.

Het is immers juist de filmkunst, die bij uitstek een kunst van beeldsynthese is, een kunst die slechts leeft en bestaat uit beeld-contrasten, uit stelling en tegenstelling (these en anti-these), te samen de samenstelling (synthese) vormend.

Men moet toch wel volkomen onkundig omtrent het onderwerp zijn, om een kunst als de film, die als 't ware door synthese leeft, een kunst te noemen die geen mogelijkheid tot synthese zou bieden.

Dat zinnebeeldige voorstellingen dikwijls meer kunnen zeggen dan een heele film vol oorlogsgeweld, is een feit, dat mij ten volle bekend is; maar meent men werkelijk in trouwe, dat alleen de teekenstift of het penseel in staat zouden zijn iets zinnebeeldigs uit te drukken? Dan vergist men zich toch deerlijk, want er bestaat ook nog zooiets als film-symboliek.

Juist die film-symboliek is het, waarin en waardoor de film zoo'n overweldigend suggestieve kracht weet te ontplooien en het is juist ook in haar symboliek dat nog ongekende krachten sluimeren, die men nog lang niet ten volle gepeild heeft.

Er is werkelijk geen film van duizenden of honderden meters lengte voor noodig om het oorlogsgeweld of het oorlogsleed uit te drukken; de film drukt reeds oneindig veel uit door bijv. het beeld van een dreigenden kanonloop, rhythmisch stampende laarzen, een uiteenspattende granaat of de triestheid van een stille aaneenschakeling van ingestorte en uitgebrande woningen, waartusschen een oude man of vrouw, ineengedoken bij de schamele overgebleven bezittingen.

Geen andere kunst, waar de mogelijkheden der symboliek zoo talrijk zijn als juist bij de film; geen andere kunst ook, die deze mogelijkheden zoo suggestief kan verwezenlijken, wanneer slechts de opname-camera bezield is, d.w.z. wanneer de menschen achter de camera de ware „filmische" bezieling bezitten, zonder welke de totstandkoming van werkelijke filmkunst ondenkbaar is.

BOEKBESPREKING

Dr C. Godelaine †: *Wat is Theaterkunst? (uitg. Mij A. Manteau N.V., Brussel).*

„Een belangrijk essay over Theaterkunst, waarin bewezen wordt, dat de bron van het tooneelstuk een interne actie is en niet de gesproken tekst".

Deze aanprijzing, nl. „*belangrijk* essay", die de uitgever gemeend heeft op den omslag van de brochure en als ondertitel te moeten afdrukken, doet niet sympathiek aan. Wij hebben voor dergelijke weinig bescheiden „reclame" een spreekwoord, dat den eigen roem kernachtig kwalificeert.

Het vraagstuk, waarover Dr Godelaine een verhandeling heeft geschreven is van min of meer academischen aard. Het beweegt zich ongeveer op het zelfde plan als de vraag, wat er eerder was, de kip of het ei. Bovendien belooft de titel meer dan het werkje geeft, want eigenlijk bepaalt het zich slechts tot het tooneelstuk, terwijl „Theaterkunst" een toch wel veel ruimer begrip is.

Wanneer wij er ons goed rekenschap van geven, dat elke stelling tenslotte, vooral in haar verdediging, een zekere eenzijdigheid bergt en dat de waarheid bij tegenovergestelde meeningen maar al te vaak in het midden ligt, dan kan de lezing van deze brochure haar nut afwerpen, want inderdaad is dit essay niet van belang ontbloot. Het zou te ver voeren, in deze bespreking een polemiek te leveren, waartoe overigens de lust ruimschoots aanwezig is, maar erkend dient, dat de schrijver in zijn materie thuis is. Liever zou ik als „bron" van het tooneelstuk de idee noemen, waaruit tenslotte interne actie en gesproken tekst beide geboren worden als een innig saamgeweven twee-éénheid (schering en inslag), maar als reactie op het praatstuk, dat nog steeds het tooneelrepertoire overwoekert, is dit werkje mij toch zeer welkom. Vooral de „Terugblik" vat in enkele zinnen op heldere wijze samen aan welke voorwaarden de ideale theaterkunst dient te voldoen.

W. J. Wiers

Werner Daitz: *Lebensraum und gerechte Weltordnung. Grundlagen einer Anti-Atlantikcharta. Ausgewählte Aufsätze (uitg. Westland, Amsterdam).*

Daitz onderscheidt „echte" van „onechte" groote ruimten. Een „echte" groote ruimte (zoo definieert hij) is de natuurlijke leefruimte van een volkenfamilie, waarin deze uit eigen kracht en eigen ruimte kan leven; zij ontvangt van de biologische substantie dezer volkenfamilie karakter, uitgestrektheid en vorm. Het zelfde geldt eveneens voor de kleine leefruimte van een volk.

Over de onderlinge betrekkingen tusschen de volken in één groote ruimte handelende, maakt Daitz onderscheidt tusschen het leidende volk en de andere, geleide volken, waarbij hij er den nadruk op legt, dat zulk een relatie niets met imperialisme te maken heeft. De plaats, welke elk volk in de groote ruimte inneemt, wordt bepaald door zijn bijdrage tot het geheel, zijn praestaties, zijn „Leistungsgewicht".

Een orde, die op zulke bijdragen rust, is ongedwongen, vrij van overweldiging. Er is noch aristocratische, noch democratische overweldiging. Het eerste zou het geval zijn, wanneer het leidende volk de kleinere volken tot zich zou trekken en ze allen deed opgaan in een superstaat. Het tweede zou het geval zijn, wanneer de afzonderlijke volken op grond van hun grooter aantal tot het leidende volk verklaarden, dat zij zich niet gebonden voelden, en het systeem verlieten. Wanneer daarentegen de volken eener volkenfamilie volgens elks praestatie (Leistungsgewicht) met elkander in betrekking staan, dan ontstaat een vrij en beweeglijk systeem van ongedwongen orde en natuurlijke democratie, waarin de afzonderlijke volken gewogen en niet geteld worden.

Het Rijk kan niet zonder Europa en Europa kan niet zonder het Rijk zijn: „Deutschland als Reich und Europa als lebendige Einheit, das ist Europas politisches Gesetz" eindigt Daitz.

Prof. Dr H. Krekel

W i l l E r i c h P e u c k e r t: *Nikolaus Kopernikus (uitg. Paul List Verlag, Leipzig).*

In zijn inleiding bij de uitgave van Alfred Rosenberg's „Schriften und Reden", heeft Alfred Baeumler gewezen op de geweldige spanningen, waardoor de mensch van het Duitsche Oosten beheerscht wordt. In deze, in den waren zin des woords noodlottige ruimte, een ruimte dus waar het Schicksal van het Oosten met bruut geweld op het Schicksal van het Westen botst, wordt de Duitsche mensch, doordat hij voortdurend in aanraking wordt gebracht met de reusachtige leegte van het Aziatische land en den Aziatischen geest, zich bewust van eigen aard en eigen geest. „Deutsche Gestalt und asiatische Endlosigkeit: an der östlichen Grenze des Baltenlandes begegnen sie sich auf engsten Raum. Aus der schweigenden Unbedingtheit der baulichen Erscheinung treten mit unerhörter Wucht die *Charaktere* hervor, die das Schicksal der Völker sind". Tegenover de Aziatisch leegte stelt Baeumler de „Deutsche Gestalt", of beter nog de „Deutsche Wille zur Gestaltung". Het is dit vorm geven, dit bouwen aan de wereld, waarin wij zijn geplaatst, dat wezenlijk is voor den Germaanschen eigenaard. Het is oer-Germaansch de wereld en de dingen om ons heen niet te nemen, zooals zij zich ons voordoen, maar hen te vormen uit en door onzen geest, hen met dezen geest te bevruchten en hen zoo te maken tot geest van dezen, onzen eigen geest.

Uit de tegenstelling tot het aziatisme treedt in den mensch van het Duitsche Oosten dit oer-Germaansche karakter bijzonder duidelijk naar voren.

Zoo was het een man als Kant die in zijn revolutionaire kentheorie zich een typisch Oostmensch toonde; zoo was het ook een Alfred Rosenberg die, zooals Baeumler ons in zijn bovengeciteerde boek bewijst, den Germaanschen vormingswil personificeerde; zoo was het ook een Nicolaas Copernicus, de man „der die Erde kreisen liess", in wiens revolutionaire schepping van een nieuw wereldbeeld het Germaansche wezen op haast unieke wijze tot openbaring kwam.

Het was de tegenstelling van Middeleeuwsch en modern denken, van mythe en rede, astrologie en astronomie, waarvoor Copernicus zich geplaatst zag, en waarin hij stelling nam voor de komende wereld en voor het nieuwe wereldbeeld.

Will Erich Peuckert weet ons in zijn Copernicus-biografie op buitengewoon boeiende en heldere wijze deze worsteling van „den wijzen man, die over de sterren heerscht" met het astrologisch denken uit een verleden tijd te schilderen. Hij weet ons aan te toonen, hoe de twee zielen, die in Copernicus' borst huisden — eenerzijds n.l. de Pruisische drang tot zakelijkheid en rationeel denken, anderzijds de mystieke drang naar het onbegrepene en onzegbare — met elkaar om den voorrang streden, en hoe tenslotte zonder beiden Copernicus' groote ontdekking niet mogelijk zou zijn geweest.

En hij doet dit niet op grond van psychoanalytische beschouwingen, zooals men die in de Copernicus-biografie van Wasiutynski aantreft, maar door een helder inzicht in de geestelijke situatie van dien tijd, door een juist begrip voor het fundamenteele verschil van de Middeleeuwsche wereldbeschouwing en het Renaissancistische denken, de kerkelijk-religieuze ordening en den Faustischen drang, de rust en de onrust.

Daarmede is dit boek geworden niet slechts tot een voortreffelijke biografie van een groot Duitscher, maar tevens tot een kultuurhistorisch werk van eerste orde; het toont ons niet slechts het werk van Copernicus in zijn onverbrekelijke relatie tot diens persoon, maar tevens een veel omvattend beeld van de Renaissancistische wereldbeschouwing in zijn tegenstelling tot — maar ook samenhang met — het Middeleeuwsche denken.

A. B. Roels.

D r H a n s R a l l: *Friedrich der Grosse. Gedanken eines Herrschers (uitg. Hoffman und Campe Verlag, Hamburg).*

In een klein, handig boekje, dat verschijnt in de serie „Geistiges Europa, Bücher über geistige Beziehungen europäischer Nationen", geeft Dr Hans Rall ons de voornaamste gedachten van Frederik den Groote, verbonden door eenige regels verklarenden tekst.

De philosophie van den grooten koning is geboren uit den nood van zijn land, zij is „Wille zur Macht", „Wille zum Staat". Het is de *staat* en zijn eer, die in het middelpunt van 's konings gedachten staan; het is nog niet de vrijheid en de eer van het volk, die — zooals reeds voor Frederiks grooten volgeling Clausewitz — al het andere beheerschen.

Waar dus het standpunt van den denker-soldaat Frederik den Groote in zekeren zin door het nationaalsocialisme is overwonnen, blijft het kennis nemen van zijn gedachten toch belangrijk, omdat in het nationaalsocialisme het staatsch denken van Frederik den Groote niet wordt genegeerd maar wordt opgenomen als moment onder andere momenten. Zoo wordt in zekeren zin ook het nationaalsocialistische Duitschland door den Fredericiaanschen geest gedragen en in zooverre verschaft een juist begrip van de Fredericiaansche gedachtenwereld ons beter inzicht in het wezen ook van onzen eigen tijd.

A. B. Roels.

J. C. M o l l e m a: *De Nederlandsche Vlag op de wereldzeeën. Deel II, De vlag in sjouw (uitg. Scheltens en Giltay, Amsterdam).*

J. C. Mollema is ongetwijfeld de beste schrijver van historische zeevaartgeschiedenissen, dien wij bezitten. Hij is niet alleen een uitstekend kenner van de geschiedenis van ons zeewezen, doch ook een zeer vlot verteller, die iedereen weet te boeien, ook hen die voordien geen belangstelling voor onze oude scheepvaart bezaten.

Dat blijkt ook thans wel weer duidelijk uit zijn laatste boek waarin hij, zooals in de inleiding wordt meegedeeld, de zeevarenden der zeventiende eeuw eens wil vertoonen, zooals zij geweest moeten zijn. In het eerste deel van „De Nederlandsche vlag op de wereldzeeën" heeft hij de belangrijkste Nederlandsche ontdekkingsreizen behandeld. Dat waren de geschiedenissen van mannen, die met hun harden Nederlandschen kop dwars tegen alle moeilijkheden in gingen en er door kwamen! Een boek dat den lezer een trotsch gevoel geeft, omdat zijn voorouders tot dergelijke geweldige daden in staat waren. In het tweede deel toont hij de keerzijde van de medaille. Hij verhaalt van schipbreuken, muiterij, afloopen en van zeeroof. Van ruwe kerels, die van alle landen van Europa kwamen om op de schepen der Oost-Indische Compagnie iets uit hun leven te vergeten, of om vergeten te worden. Rabauwen die het meestal niet te nauw namen, die niet opzagen tegen een moord en die alleen door strenge tucht in het gareel waren te houden.

Meer dan eens gebeurde het echter, dat het gezag de teugels niet meer in handen kon houden en dat een muiterij los brak. Dan kwam de ware aard van de schepelingen boven. Niet alleen van het volk van „voor den boog", doch ook van de officieren, die zich dan toonden als dappere kerels, die vechtend ondergingen, als lafaards, die om erbarmen smeekten of als sluwe hebzuchtigen, die slechts het eigen belang in het oog hielden.

Dat leven aan boord heeft Mollema uitstekend weergegeven. Hij schildert de menschen zooals ze voor hem zijn gaan leven uit de dorre archiefstukken. Menschen met nooden en verlangens, die tenslotte ondergaan op een vreemde kunst waar hun schip is gestrand, of aan boord, als ze een poging wagen hun leven, dat voor hen een hel moet zijn geweest, een gunstiger wending te geven. En hoewel hij slechts de belevenissen van enkele schepen behandelt, krijgen we door dit boek een prachtig en zeer zeker ook juist beeld van het leven der dienaren der Heeren XVII.

Een bijzondere vermelding verdient ook het illustratieve deel van dit prachtige boek, dat door mejuffrouw J. B. van Overeem is verzorgd. Het groot aantal foto's van vrij onbekende afbeeldingen uit oude reisverhalen is met zeer veel zorg bijeengebracht en getuigt wel van de groote kennis van zaken van de verzorgster.

Anno Teenstra.

D r P e t e r A l d a g: *Joden heerschen over Engeland (uitg. Storm, Amsterdam).*

In een vlot geschreven, goed gedocumenteerd werk geeft Dr Peter Aldag de geschiedenis van het Engelsche Jodenvraagstuk in de 19e en 20e eeuw. Hiermede heeft de schrijver het volle licht laten vallen op een brandende kwestie van dezen tijd, daar het Angelsaksische Jodendom in de laatste vijftig jaar een zeer grooten invloed op het wereldgebeuren heeft uitgeoefend en beschouwd kan worden als de macht, die de Europeesche volkeren in oorlogen verwikkelt. Het werk van Aldag is dan ook een belangrijke bijdrage voor de kennis van het ontstaan van de oorlogen der laatste halve eeuw.

In een boeiend betoog schetst de schrijver het Jodendom in zijn ware gedaante: zonder scrupules, grenzenloos brutaal en zonder gevoel voor de belangen van het volk, dat zijn gastheer is. Deze eigenaardigheden van het Joodsche karakter komen scherp naar voren bij den strijd, dien het Jodendom in de jaren 1830 tot 1866 voor het verwerven van de emancipatie gevoerd heeft (pg. 14—121). Hoewel de Joden slechts een onbeduidende groep vormden (ca. 50 000), bleken zij een geweldigen invloed te kunnen uitoefenen. De pers was in hun handen en hun derhalve ter wille, terwijl de regeering financieel gebonden was aan menschen als de Rothschild's. Men moet bewondering hebben voor de Lords en verschillende leden van het Lagerhuis, die met taaie volharding den strijd tegen het verleenen van emancipatie gevoerd hebben, maar ten slotte geen kans gezien hebben om de Joden te verhinderen op slinksche wijze hun zin door te drijven.

Door de emancipatie werd de weg vrijgemaakt voor de vestiging van de heerschappij der Joden in Engeland. Zij slaagden er in om verschillende sleutelposities in het bestuur te bezetten en maakten daarvan gebruik om de vestiging van Joden in Engeland en de andere deelen van het Britsche Imperium te bevorderen. Naar schatting bedroeg het aantal Joden in 1937 in Engeland ca. 300 000 (Statesman's Yaerbook; Aldag p. 248—252 geeft 1,4 mill. voor het imperium). De Joden verschenen aan het hof, sloten huwelijken met de leden van den hoogen adel, beheerschten industrie, handel, bankwezen, enz., zoodat men van een sterke verjoodsching van het openbare en maatschappelijke leven kan spreken (p. 252—291). Van groote beteekenis voor de toekomst van het Britsche volk is het geweest, dat ook het

onderwijs en de kunst door het Jodendom beheerscht worden (p. 298—329). Ook in het maatschappelijk leven toont de Jood zijn ware karakter, wanneer men het oog vestigt op de schandelijke uitbuiting van de arbeidende klasse (p. 340 e.v.), terwijl de Joden de Christenen uit de betrekkingen verdringen (p. 344). Het is dan verbazingwekkend om te vernemen, dat de hooge Anglicaansche geestelijkheid niet alleen blind is voor het gevaar, dat het volk bedreigt, maar ook partij kiest voor het Jodendom (p. 345). De sterke immigratie van arme Joodsche elementen uit Oost Europa heeft de misdadigheid in Engeland doen toenemen (p. 336, waar de schrijver zich beroept op de uitlatingen van Joden). Het volksvijandige in het karakter van den Jood wordt door den schrijver scherp belicht in zijn ontleding van de werken van Disraeli (p. 134—137) en de uitlatingen van Britsche Joden, waarbij openlijk verklaard werd, dat men in de eerste plaats Jood was en dan pas Britsch burger (p. 336).

Het is jammer, dat de schrijver in de Inleiding niet gewezen heeft op den funesten invloed, die steeds van het Jodendom is uitgegaan.

De uitwijzing in 1290 was niet een gevolg van volksche gevoelens van Eduard I, maar van de noodzakelijkheid om kerk en boeren ter wille te zijn met het oog op den strijd tegen den adel. Hij had verder kunnen wijzen op den funesten invloed der Portugeesche Joden tijdens de regeeringen van koningin Elizabeth (1558—1603) en den Koning-Stadhouder Willem III, die ook de eerste was om Joden in den adelstand te verheffen, terwijl de Joden in de 18e eeuw een belangrijke rol hebben gespeeld bij de zwendelpractijken.

Dr E. C. G. Brunner

Goethe: *Ifigeneia in Tauris. Vertaling van* P. C. Boutens (*uitg. N.V. Uitg. Mij Oceanus*).

Zooals ook uit de inleiding blijkt, heeft de dichter Boutens Goethe's Ifigeneia in Tauris in 1908 vertaald op verzoek van Willem Royaards, die er echter nimmer toe gekomen is, het drama ook op te voeren. Korten tijd daarna verscheen de vertaling in boekvorm bij de Wereldbibliotheek en in 1911 werd een druk van 50 exemplaren uitgegeven bij de St Catherine Press van Eduard Verbeke te Brugge. De Wereldbibliotheek-uitgave is sedert geruimen tijd uitverkocht, terwijl de uitgave van de St Catherine Press, als ik het wel heb, zelfs nimmer in den handel is geweest. De onderhavige uitgave, naar Boutens zelf mededeelt, het gevolg van de loopende vertolking bij het Residentie-Tooneel, voorziet dus ongetwijfeld in een bestaande behoefte, en zeer zeker zal iedere Goethe-vereerder, ook degene, die gewend is de werken van den Meester in het Duitsch te lezen, verheugd zijn zich deze in alle opzichten zoo uitnemende vertaling te kunnen verschaffen.

De tijdsomstandigheden in aanmerking genomen, heeft de N.V. Oceanus voor een behoorlijk uiterlijk van het deeltje zorg gedragen. Maar ware er geen beter portret van den dichter Boutens te vinden geweest, om voor in het boekje af te drukken? Jan van Rheenen

Dr F. Schmidt Degener: *Een viertal essays* (*uitg. J. M. Meulenhoff, Amsterdam*).

De scheppende kunstenaar staat terecht altijd eenigszins wantrouwend tegenover kunstcritiek of kunstessays. Niet zelden immers blijken de beoefenaars er van zich staande te houden als litterator of schilder door het vellen van een oordeel over andermans arbeid. Zelve gespeend van de luttelste creativiteit gaan zij zich te buiten aan de opstelling van allerhand theorieën, die met sibyllijnsche grondigheid den dood over de Kunst bezweren. Hoewel in het geestelijk blazoen van elken waarachtigen kunstenaar bewust of onbewust diep gekorven de houding verwoord staat, die Josef Weinheber vooral voor dezen tijd zoo treffend vorm heeft gegeven in een tweetal gedichten, Pro domo en Spruch zur Abwehr, en hij daarnaar ook handelt, kunnen zulke lieden hem tijdelijk ergeren door hun hinderlijk horzelgezoem en geestelijke geborneerdheid. Hun werk is nimmer gedegen, is meesttijds òf vluchtig-oppervlakkig òf moeizaam-amechtig en vrijwel zonder uitzondering geschreven in een beschimmelden stijl. Sommigen dezer dagbladkunstcritici zijn schuimers aan den zelfkant, trachten den lezer te imponeeren door een staalkaart van hun belezenheid te geven, die zijn ontstaan te danken heeft aan de invloeden, die zij bij den te bespreken kunstenaar hebben ontdekt, zijn meermaals bezeten door persoonlijke veeten en vooral onpersoonlijk. Persoonlijk worden zij maar al te gauw, doch persoonlijkheden zijn zij nimmer. Dàt dient een goed kunstcriticus te zijn, wil hij het respect van den kunstenaar afdwingen, die dat steeds wèl is. Maar laat mij over deze lieden zwijgen en hier met vreugde aankondigen het verschijnen van een prachtigen bundel essays van de hand van Dr F. Schmidt—Degener, in een daarmede overeenstemmend gewaad uitgegeven door de firma Meulenhoff. Zijn titel ontleenend aan de eerste studie, bevat deze bundel een viertal essays: Over Rembrandts vogel Phoenix, Herinnering aan Leopold, De Eeuw van Flaubert en Rembrandt en Vondel. De uitgave van deze studies in boekvorm door de nabestaanden van den schrijver beteekent meer dan een daad van piëteit, welke men met dezelfde piëteit te beschouwen heeft. Het is oneindig veel meer dan dat, het is een kultuurdaad. De schrijver van deze vier studies blijkt op elke pagina van zijn boek een waarachtig kunstgids te wezen, wetenschappelijk onderlegd, begaafd met een groote intuitief-indringende kracht en wat meer is: een voornaam-dichterlijke zegging, die er van getuigt dat hij alle registers op het instrument der Nederlandsche taal te bespelen weet met kundigen greep. Zijn proza is gerhythmeerd, gelijk elk werkelijk proza betaamt, het heeft een eigen innerlijken klank, die een enkele maal echter wat vermoeiend werkt (de aanvang van het essay over Rembrandts vogel Phoenix). Daar tegenover staat de taalkundig en psychologisch gebalde kracht van De Eeuw van Flaubert, een studie die zich ontwikkelt als een mythe. Schmidt Degener teekent de geheele negentiende eeuw, met krachtige sobere trekken, en daarin rijst in al zijn monumentale grootheid een man. Deze man wordt gekarakteriseerd, iets van zijn leven wordt ons onthuld en eerst aan het einde van zijn geheele studie noemt de schrijver den naam van dien man, dien schrijver, dien kunstenaar: Gustave Flaubert. Het essay over Leopold acht ik het minst belangrijk in het algemeen verband van dezen bundel en evenmin ten aanzien van de figuur van dezen eenzamen merkwaardigen dichter, die tot de grootsten van ons land gerekend dient te worden. Wel is het van belang, dat door dit artikel (omdat er slechts een diepgaande, uitmuntende studie in boekvorm over Leopold bestaat) nogmaals de aandacht op dezen te weinig gekenden kunstenaar valt, al brengt het dan in verband met diens ouevre zoo goed als geen nieuws. Toch leest men ook dit essay geboeid in één adem tot het einde, omdat er de warme gloed uitstraalt van een persoonlijke genegenheid en van een oprechte eerlijke bewondering. Eindelijk weer eens iemand die bewonderen kan, oprecht en vooral belangeloos bewonderen. En met pijn en spijt vervult het te weten dat zulk een al weer niet meer tot de levenden behoort.

Schmidt Degener is een persoonlijkheid met alle markante aspecten van dien. Dit maakt dat zijn werk ons meer dan eenmaal stekelt tot de scherpste weerspraak. Waar Schmidt Degener over het wezen van Hollanders en Vlamingen spreekt en de wederzijdsche beïnvloeding van hun kunsten, lijkt hij mij te eenzijdig en teveel sprekend vanuit één karaktereigenschap van het Noord-Nederlandsche volk. Waar hij Rembrandt en Vondel als tijdgenooten en kunstenaars met elkaar vergelijkt, ja meer nog als antipoden tegenover elkaar stelt, wil het mij voorkomen, dat zijn voorliefde te klaarblijkelijk staat aan de zijde van den schilder. En waar de schrijver hier en daar in deze verschillende studies harde maar volkomen juiste verwijten maakt aan het Nederlandsche volk, daar lijkt mij dat onderbewust wel eens voort te komen uit een niet onmiddellijk uitgesproken, doch tusschen de regels zeker aanwezige francofiliteit, inplaats van uit liefde voor het eigen volk.

Met dooden evenwel disputeert men niet, maar het is niet alleen daarom dat het geen zin heeft deze enkele bemerkingen uit te breiden. Een persoonlijkheid aanvaardt men of men verwerpt haar. En zoo is het ook met dit boek, men verwerpt het of men bewondert het en in het eerste geval heeft men toch altijd nog respect, dat is gereserveerde bewondering.

Een feit is en blijft het evenwel dat wij in Schmidt Degener een kunstcriticus bezaten, wiens werk waard was gebundeld te worden en velen zullen dit eerst nu bespeuren, want ik vlij mij geen oogenblik met de hoop dat anderen dan volledig ter zake kundigen zijn naam als schrijver van deze verspreide artikelen kende.

Ik wensch dan ook vurig, dat velen die in de behandelde onderwerpen belang stellen, dit boek ter hand zullen nemen en onder deze velen niet in de laatste plaats zij, die iets met de verantwoordelijke taak der kunstcritiek uitstaande hebben. Want de eersten vinden verheldering en inzicht, de laatsten mogen van dit boek eens leeren hoe zij hun taak hebben op te vatten, willen zij den belangstellenden vertrouwenswaardige gidsen worden en van de kunstenaars wederom de achting verwerven! George de Sévooy

Else von Hollander-Lossow: *Kaufmann des Groszen Königs* (*uitg. Adolf Sponholtz Verlag, Hannover*).

Met dezen ruim 340 bladzijden beslaanden roman voert de begaafde schrijfster haar lezers terug naar den 18den eeuw in Duitschland, den tijd van den zevenjarigen oorlog, toen Pruisen onder de geniale leiding van Frederik den Groote werd gewikkeld in den strijd om zijn bestaan tegen een overmacht van afgunstige vijanden, een tijd dus, die heel veel met den onze gemeen heeft. Maar niet de groote Frederik is de hoofdfiguur in dit boeiende, knap geschreven boek — hij wordt door de schrijfster met enkele lijnen schetsmatig doch duidelijk geteekend —, al vormt de geniale koning, veldheer, staatsman, leider en dienaar van zijn volk toch steeds den achtergrond waartegen de gebeurtenissen en het leven van de menschen zich afspelen.

De koopman Gotzkowsky, wiens naam in een der bruggen van Berlijn gebeiteld staat, de rechterhand en vertrouwensman van den koning in handels- en geldzaken, deze gecompliceerde mensch, die zijn leven wijdde aan zijn vorst en zijn vaderland en daarvoor alle moeite en ontberingen op zich nam, wordt in dit werk op suggestieve

wijze weer tot leven gebracht. Maar behalve een pakkende herschepping van menschen en toestanden uit dien bewogen tijd, heeft de schrijfster tegelijk met de figuur van Gotzkowsky het conflict gegeven, dat wel in alle tijden de tragische strijd moet zijn voor hen, die geestdriftig spontaan en hartstochtelijk het leven en de taak in dit leven liefhebben en aanvaarden: het conflict tusschen liefde en plicht. De liefde, drang naar schoonheid en intense levensgenieting, en de plicht, de bewuste mannelijke wil tot zelfhandhaving, tucht en staalharde trouw aan de opgedragen taak.

Er klinkt door dit boek een breede, gedragen grondtoon, die slechts zelden verzwakt. De schrijfster heeft een eigen melodieuze stem, die het sterkst doordringt in die gedeelten waarin zij met psychologische scherpte aan het verborgen leven van de ziel van man en vrouw gestalte geeft. Een sterk en gezond boek over een grooten, bewogen tijd vol demonische spanningen en geniale scheppingskracht, een boek voor dezen tijd!

Andreas Głotzbach

De Pers in Nederland, onder redactie van H. A. Goedhart (*uitg. N.V. Nederlandsche Uitgeverij „Opbouw", Amsterdam*).

Onder redactie van H. A. Goedhart verscheen bij bovengenoemde uitgeverij een werk over de pers in Nederland. Zonder twijfel was aan een dergelijk werk behoefte omdat litteratuur over een zoo belangrijk levensverschijnsel als de pers, in Nederland zeer dun was gezaaid en daarbij zeer eenzijdig juridisch georiënteerd was. Behalve het — reeds verouderde, maar nog steeds bruikbare — werk van R. van der Meulen „De Courant" was er eigenlijk geen werk in het Nederlandsch, dat een overzicht gaf van de talrijke interessante en belangrijke facetten, die er aan het perswezen zijn.

Daartoe is dan dit werk, „De Pers in Nederland", een poging en men mag constateeren, dat deze poging alleszins geslaagd is. Weliswaar kan men nog niet spreken van een standaardwerk over de Nederlandsche pers; daarvoor is het te zeer een samengesteld geheel van persoonlijke inzichten der verschillende medewerkers en daarvoor ontbreekt aan het geheel te zeer een strikt wetenschappelijk karakter. Maar niettemin staan er in dit werk talrijke zeer lezenswaardige artikelen van zeker niet de eersten de besten in ons vak. Ik noteerde bijv. een voortreffelijk hoofdstuk over de periodieke pers, voorts een zeer lezenswaardige — en vooral het overdenken waardige — beschouwing van Huyts over den hoofdredacteur. Daarnaast is ook het artikel van den heer Meeuwsen over den redacteur-buitenland interessant, vooral wegens de historische tendenz, die hij erin legde. En vermelding verdienen ook de opstellen van J. de Nobel over den bureau-redacteur en den chef-van-dienst en over de organisatie der nieuwsblad-redactie met de zeer verhelderende schema's als illustratie van het betoogde.

Enkele minder geslaagde bijdragen moeten ook gesignaleerd worden. Over de opmaak, als een der belangrijkste psychologische middelen tot volksbeinvloeding ware m.i. meer te zeggen, dan in dit werk is geschied. Weinig positiefs lezen wij ook in het hoofdstuk over de sportjournalistiek. Voorts ware een ietwat dieper critische beschouwing van de litteratuur over ons vak m.i. op zijn plaats geweest, al ware het slechts als richtlijn voor een latere speciale behandeling van deze materie.

Inmiddels echter is dit boek geworden tot een waardevolle bijdrage tot de litteratuur over het Nederlandsch perswezen en als de verschillende opstellen aanleiding zouden geven tot een nadere uitwisseling van meeningen en een bestudeering van de daarin naar voren gebrachte standpunten, dan zou het zeer zeker de noodzakelijke stoot kunnen geven tot het ontstaan van wetenschappelijke beschouwingen, die dan bij gelegenheid tot een tweede werk over ons perswezen zouden kunnen worden vereenigd. Zonder twijfel belichaamt dit boek een loffelijk initiatief, waarmee wij de afdeeling Perswezen van het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten geluk kunnen wenschen.

J. A. Boreel de Mauregnault

Friedrich Schneider: *Universalstaat und Nationalstaat. Macht und Ende des Ersten deutschen Reiches* (*uitg. Universitäts-Verlag Wagner, Innsbrück*).

In de tweede helft der vorige eeuw ontbrandde tusschen de beide Duitsche historici Julius Ficker en Heinrich von Sybel de strijd over de vraag of de Italiaansche politiek van de Duitsche keizers uit de Middeleeuwen een noodzakelijke en juiste is geweest of dat daarentegen deze politiek als nadeelig voor de nationale belangen en als noodlottig voor het Duitsche Rijk moet worden beschouwd.

Friedrich Schneider heeft nu in dit boek de bekende publicaties van Sybel en Ficker verzameld, die over dit twistpunt handelen, te weten: Ficker's geschrift „Das deutsche Kaiserreich in seinen universalen und nationalen Beziehungen", Sybel's repliek „Die deutsche Nation und das Kaiserreich. Eine historisch-politische Abhandlung" en tenslotte weer Ficker's publicatie over „Deutsches Königtum und Kaisertum".

Het is de hier behandelde, zoowel uit geschiedkundig als uit politiek oogpunt belangrijke strijdvraag, die bij het historisch onderzoek van de Duitsche keizer-politiek uit de Middeleeuwen steeds weer gesteld werd en wordt en ook steeds weer, hetzij in den geest van Ficker, hetzij in dien van Sybel, beantwoord is.

Reeds daarom is het lezen van deze waarlijk „typische" uiteenzettingen van de beide Duitsche historici ook in den tegenwoordigen tijd belangwekkend en leerzaam. Waar bovendien door de fundeering en stabiliseering van het Derde Rijk ook het Eerste Duitsche Rijk in dezen tijd weer in het brandpunt van een hernieuwde belangstelling is komen te staan, heeft Friedrich Schneider met de uitgave van deze interessante historische publicaties ongetwijfeld een goede greep gedaan.

A. B. Roels.

Betina Ewerbeck: *Angela Koldewey* (*uitg. Kosmos, Amsterdam*).

Angela Koldewey is de hoofdfiguur in dezen roman van een vrouwelijk arts. De schrijfster, zelf ook arts, weet ons op zeer aangrijpende wijze den levensloop te schilderen van een jonge vrouwelijke collega, die in haar strijd tegen één der meest gevreesde ziekten, sterk verwant aan kanker, zelf door deze thans nog ongeneeslijke kwaal wordt aangegrepen.

Eerst als zij volkomen overtuigd is van haar toestand besluit zij te trouwen met den man, die haar lief heeft, opdat haar kind haar werk zal kunnen voortzetten.

Op bewonderenswaardige wijze weet de schrijfster elke sentimentaliteit te vermijden, al bespeuren wij overal de vrouwenhand. Het is misschien juist de vrouw in haar, die er in slaagt de dramatiek van een geboorte, een operatie en ander intiem ziekenhuisgebeuren zoo wonderwel in overeenstemming met de werkelijkheid te schilderen, zonder daarbij nuchter realistisch te worden.

Het noodlot neemt zijn weg, het is niet te stuiten, wij bespeuren het voortdurend en wij aanvaarden het.

Wat ons ook aangenaam aandoet in dezen roman is dat deze Angela Koldewey ondanks haar beroep vrouw is gebleven.

Al met al is in dezen roman een belangrijk gegeven op uitzonderlijk goede wijze behandeld met vermijding van alle gevaren, die daar aan vastkleven.

Dr J. E. van Renesse

Goswin P. Gath: *Kölner Sagen* (*uitg. Staufen Verlag, Keulen*).

„Am Petrusportal des hohen Domes zu Köln, im Türbogenfeld, gewahrt man unter vielen köstlichen Gestalten aus Stein einen anmutig thronenden Engel, der die Geige spielt. Er hält den Kopf sanft geneigt und lauscht, völlig entrückt, mit lächelnden Augen seinem eigenen Lied. Vor ihm braust der betriebige Alltag dahin und übertönt mit seinem wirren Lärm die insgeheime Musik. Wer aber die rechten Ohren hat, hört sie trotzdem und wird tiefbesinnlich dabei. Geht er nachher durch die heilige Dämmerung des erhabenen Domes, so tönt in ihm das Spiel des Engels immer noch nach, und da weisz er plötzlich, wovon es singt: Von der Herrlichkeit der uralten Stadt. Von jener immer noch so gewaltig nachklingenden und längst nicht verschollenen Zeit, da aller Augen im Reich auf Köln gerichtet waren, wie auf einen goldenen Schrein, und da die mittelalterlichen Kaiser und Könige dort einzogen, als in ihre festeste Burg."

Aldus de inleiding van het nieuwe boek „Kölner Sagen" van Goswin P. Gath, dat bij het Staufen Verlag in Keulen is verschenen.

De Keulsche dichter Gath heeft den rijken schat van Keulsche sagen en legenden opnieuw gebundeld en naverteld in een meesterlijke taal, om ze op die manier voor een breederen kring toegankelijk te maken.

Geen andere Duitsche stad als Keulen, de oude domstad aan den Rijn, bezit een dergelijk grooten schat aan sagen, waarin zich tweeduizend jaar Duitsche geschiedenis weerspiegelen. Waar zij tot nu toe slechts uit kleine bloemlezingen bekend waren of zelfs onontdekt rustten in oude kronieken, werd het nu wel tijd deze rijke erfenis van sagen te verzamelen, opnieuw te bewerken en weer aan de openbaarheid prijs te geven.

Het boek is volgens streng geschiedkundige richtlijnen ingedeeld. Vanaf de stichting van Keulen door de Romeinen, toen de Ubiers over den Rijn kwamen, via de evangeliepredikers en de martelaren, via den tijd der Merovingers en Karolingers, den Saksischen en Salischen Keizer, vervolgens via de gebeurtenissen der diverse eeuwen tot aan de Reformatie en van het Keulsche keurvorstendom tot aan de gebeurtenissen uit ouden en nieuwen tijd, helpt deze indeeling den lezer bij den overgang van het sprookjesachtige, niet historisch gewaarborgde naar het geschiedkundig-anecdotische.

Evenals de sagen aan den uitersten benedenloop van den Rijn, spreken deze rijk bloeiende Keulsche sagen van noodlot en gericht, overwinning en nederlaag, vroomheid en schalkschheid.

Prof. Hans Merx

UIT DE TIJDSCHRIFTEN

Groot Nederland. Augustus 1943. Uit een artikel van Hendrik Lindt „Frankrijk zoekt een kunst zonder zelfmoord", waarin de schrijver ons op de hoogte stelt van den stand van zaken van tooneel en film in Frankrijk, citeeren wij de conclusie: „Zoo is in het vierde oorlogsjaar de Fransche film, die Nederland niet meer zag sinds de oorlog over ons continent ging, maar die in Frankrijk onafgebroken eindelooze scharen naar de theaters trekt. Het geeft vorm aan de problemen, die kunstenaar en kunst op de grens van twee kultuurgebieden en van twee kultuurperioden bezighouden. Maar wanneer wij er het beeld van het Fransche tooneel naast zetten, — het tooneel, dat in zijn verscheurdheid de beide kultuurgebieden niet onderkent, de verklaarde tegenstelling tusschen beide kultuurperioden niet erkent, — dan ervaren wij nog iets anders. De simpele waarheid vooreerst, dat de kultuur van het „nieuwe" Frankrijk voorshands zelfs de probleemstelling nog slechts als door de overheid opgelegde noodzaak aanvaardt. De pijnlijke gevolgtrekking voorts, dat de uitwerking van het probleem zelf nergens perspectieven vindt en in het allerbeste geval (de fantastische film) de vlucht uit het heden van heimelijkheid tot belijdenis —, van utiliteit tot aesthetisch ideaal maakt.

Kan men zich voor het leven redden, alleen door over zelfmoord niet meer te spreken? Of is de vlucht uit het leven zélf het wezen van den zelfmoord? Zonder twijfel. De Fransche film met de vlucht in duizend-en-één onwaarschijnlijkheden is niet minder een zelfmoord der Fransche kultuur dan de psychologische tragedie met mors voluntaria tot besluit. En daarmee rijst de vraag, of hier met wetsparagrafen nog wel genezing te vinden is. Sinds de dragers van Noordras-kultuur voor Frankrijk vrijwel verloren gingen, voltrekt zich in zekeren zin in de Fransche kunst een afscheid van alle groote waarden uit het verleden. Dat afscheid schijnt nauwelijks meer te stuiten. Deze zelfmoord in de kunst kan immers zeer wel de slagschaduw zijn van dien anderen zelfmoord, dien Frankrijk in den Bartholomeusnacht en in de revolutie van 1789 pleegde.

Op dit oogenblik van worsteling om nieuwe waarden wil men deze dingen slechts stellen, niet uitwerken. Ze te stellen is niettemin noodzakelijk. Opdat niet andermaal en wellicht voor vele jaren als werkelijkheid zal worden gezien, wat slechts de vlucht uit die werkelijkheid en een verraad aan een positieve zending is."

Haagsche Maandblad, Augustus 1943. Ir Wilco Meyer Cluwen vergelijkt in zijn artikel „Plattelandscultuur en Volkshoogeschool" het Volkshoogeschoolwezen in de Scandinaafsche landen met dat in ons land; daarbij blijkt, dat ook op dit gebied de politieke en confessioneele versplintering noodlottig gewerkt heeft. „Moge de nieuwe tijd, die nu aanbreekt", zoo zegt de schr., „ons meer eenheid en samenwerking en sociale gezindheid brengen, zooals die, mede onder den invloed der Volkshoogeschool, den Scandinaafschen volken met hun sterk nationalen, verdraagzamen, zakelijken, nuchteren zin tot een zegen zijn geweest."

Nederland, Augustus 1943. Mr E. Otto schrijft over „Het gevaar der historische vergelijking", Marius van Lokhorst over „Het oppidum Batavorum bij Nijmegen", Dr R. J. Kortmulder over „Het wezen der Tragedie. Toegelicht aan de opvattingen van Aristoteles en Nietzsche, en Willem H. Haighton over „Vertalen hoe het nìet en hoe het wèl moet". Uit deze laatste bijdrage, die overigens, wat haar voorbeelden betreft, zeer aanvechtbaar is, citeeren wij: „Goed vertalen beteekent in de eigen taal her-concipieeren, waartoe het voor alles noodzakelijk is, dat de vertaler zelf kan concipieeren, maar ook dat hij voldoende deskundig is op het terrein, waarop de door hem te vertalen teksten zich bewegen.

Eigenlijk is alle vertalen te vergelijken met het vertalen van een gedicht. Daarbij vindt een ieder het vanzelfsprekend, dat de vertaler een dichter moet zijn en zijn schepping een nieuw kunstwerk is. Persoonlijk achten wij de waarde van een goede vertaling zéér hoog, immers het aantal Nederlanders dat zware Duitsche boeken en artikelen in de oorspronkelijke taal kan lezen en . . . begrijpen, is veel kleiner dan men oppervlakkig zou denken. De meeste academici kunnen zulks voor wat hun eigen studierichting betreft, maar daarbuiten? En dan nog, hoe gering is niet het percentage der academisch gevormden! De meeste menschen, die na hun middelbare opleiding niet verder studeerden, brengen er weinig of niets van terecht, zeker niet als de boeken in fractuur zijn gedrukt. Het overgroote deel van ons volk — al behoort het tot de meest ontwikkelde van Europa — komt echter nooit zoover en er zijn toch tallooze politieke, ideologische, historische en cultureele publicaties in het Duitsch verschenen, die voor hen van het grootste nut kunnen zijn. De functie van den vertaler is o.i. dus wel een zeer belangrijke!"

Storm, 30 Juli 1943, bevat een beschouwing over Josef Israëls waarin de schrijver aantoont, dat uit het werk van Israëls een duidelijk joodsche geest spreekt. Na er op te hebben gewezen, dat dit ook reeds in het verleden door meerdere critici is ingezien, concludeert hij dan: „Er is dan ook in werkelijkheid geen verschil tusschen datgene, wat zijn schilderijen met joodsche onderwerpen ons te zeggen hebben en zijn werk met voorstellingen van arische menschen. Dezelfde geest spreekt uit beide, dezelfde gedachtenwereld is hun eigen. Alleen bij de joodsche onderwerpen, zooals de beroemde „Man uit het oude volk", is voor ons gevoel echt wat bij de visschers valsch is. Hier is de vermomming weggenomen en treedt de ware kleedij van den overal in verscholen jood openlijk naar voren. Wij hebben boven aangetoond, dat de kunstkenners uit den voorbijen tijd, die een tijd van jodenverheerlijking was — speciaal in het kultuurleven — wel degelijk gevoeld hebben, dat deze jood iets had, wat wel bij andere joden aan te treffen was, doch dat den Arier ontbrak. Ook onze schilders hebben dat gevoeld, want ondanks het feit, dat Israëls opgeblazen is tot den grootsten kunstenaar van Nederland, ja dat hij zelfs „voor de beschaving der waereld als een factor geldt" (Plasschaert), is zijn invloed verbazend gering gebleven. School in onzen zin van het woord heeft hij praktisch niet gemaakt. Waardoor alweer bewezen werd, dat ondanks de bewondering toch het vreemde aan ons wezen gevoeld werd. Hetgeen ook bewijst, dat ons volk — in dit geval onze kunstenaars — intuitief op het rassenstandpunt stonden."

Maandblad voor beeldende Kunsten. Juli—Augustus 1943, bevat onder meer een beschouwing van H. P. Bremmer over Jan Steen's „Gebed voor den Maaltijd" en een bijdrage van Jaap Leeuwenberg over „Twee teruggevonden werken van Jacob Cornelisz. van Oostzanen, waarin de schrijver tracht aan te toonen, dat twee, onlangs te voorschijn gekomen werken — n.l. een drieluik, waarvan het middenpaneel de Moeder Gods met Christusknaapje voorstelt, en een „Aanbidding der Herders" — om hun stijl, kleur en voorstelling aan Jacob Cornelisz. kunnen worden toegeschreven.

Maandblad der Nederlandsch-Duitsche Kultuurgemeenschap, Juli 1943 publiceert de rede, door Dr J. van Ham gehouden bij de uitreiking van den Nederlandschen Literatuurprijs 1942. Over de overwegingen die het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten hebben geleid bij de toekenning van dezen prijs zeide de spreker onder meer: „Het is geheel iets anders of een dichter door een kleinen kring intellectueelen en kunstminnaars of door zijn volk geëerd wordt. Het is merkwaardig tot welk een kleine ijdelheid de onderlinge lof in de kleine letterkundige clubs voert, en het is duidelijk, dat de veel warmere als een plots geschenk U toevallende erkenning van wat reeds in wezen Uw deel is, Uw plaats binnen ons volk, geen intellectueel standsgevoel wekt, maar U Uzelf doet blijven. Ik heb dit alles willen zeggen om duidelijk te maken, dat het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten zijn prijzen niet uitreikt als de jury bij een wedloop; al ontbreekt natuurlijk de vergelijking met anderen niet. Omdat wij bij de toekenning der prijzen in de allereerste plaats er naar vragen of de kunstenaar en hoe de kunstenaar geborgen is in zijn volk, mogen wij van een staatshandeling zeggen, dat ze verricht wordt namens het volk: dat een staatsprijs is een wederwoord van het volk".

Das Reich, 8 Augustus. Nikolaus Schwarzkopf besluit zijn beschouwing over het werk van Matthias Grünewald aldus: „Er war der deutscheste und der chrislichste Maler. Inmitten einer scheinheiligen Welt, die im christlichen Mantel der griechischen Schönheit huldigte, deren Ueberdrusz am Christentum vielfach echt, deren Sehnsucht nach innerem Glück und nach Verbundenheit mit dem Göttlichen vielfach niet minder echt war, inmitten dieser Welt hat er in Verbundenheit mit seinem Volk für dieses Volk das Evangelium noch einmal in Farben und Linien übersetzt, machtvoll und vielleicht noch machtvoller, als Martin Luther es im Wort gleichzeitig getan, damals, als das Christentum, wie Nietzsche sagt, reif war zum Untergang. Die Schöpferische Leistung ist so ungeheuer und einmalig, dasz man meinen konnte, er habe im Unbewustzten geschaffen, wenn ja der grosze Künstler oft nur Werkzeug ist".